


GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

QUATRE-VINGTIÈME ANNÉE. — SIXIÈME PÉRIODE
TOME VINGTIÈME



Digitized by the Internet Archive
in 2024

N
2
G3

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

dirigée par Georges Wildenstein

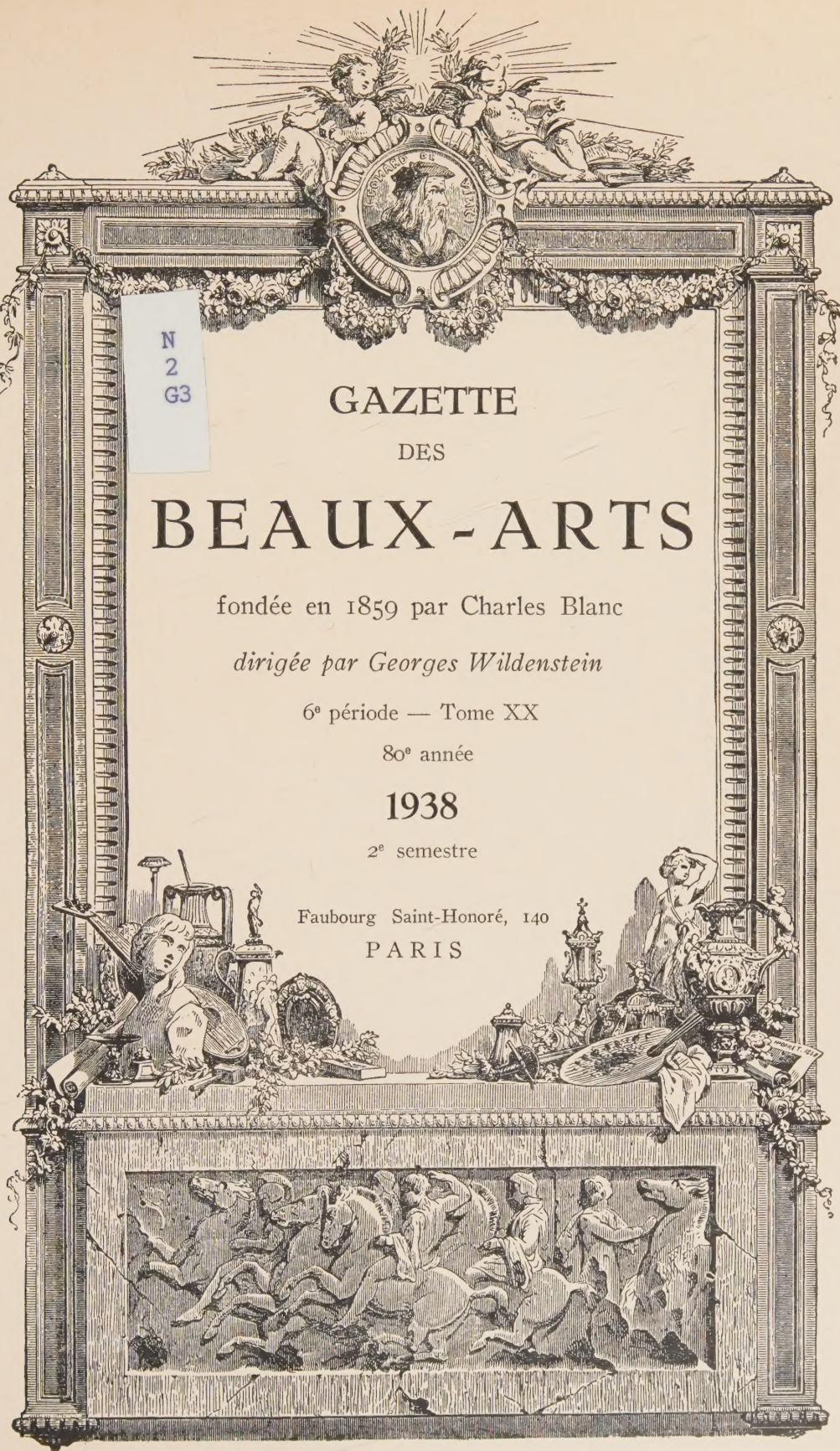
6^e période — Tome XX

80^e année

1938

2^e semestre

Faubourg Saint-Honoré, 140
PARIS



COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

CONSEIL DE DIRECTION

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie, membre de l'Institut;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

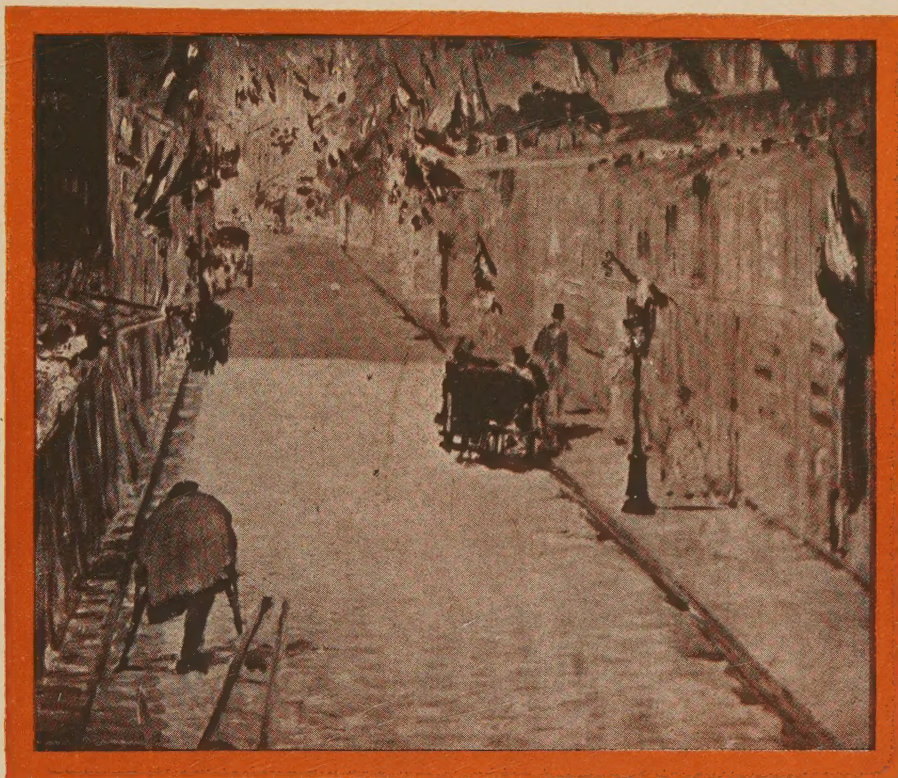
CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, *rédacteur en chef*.

G A Z E T T E
DES
BEAUX-ARTS
J U I L L E T - A O U T 1 9 3 8



S O M M A I R E

LE PEINTRE DE LA SYNAGOGUE DE DOURA, PAR M. MARCEL AUBERT.

¶ BEHZAD, PAR M. EUSTACHE DE LOREY. ¶ LE RÉALISME DE

CARAVAGE, PAR M. PIERRE FRANCASTEL. ¶ L' « IMAGE SAINT-

ALEXIS » DE G. DE LA TOUR, PAR M. F.-G. PARISÉ. ¶

BIBLIOGRAPHIE

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

ÉMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

CONSEIL DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

- MM. BERNARD BERENSON;
J. PUIG I CADAFAALCH;
Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;
MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;
AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;
GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;
NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;
FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;
Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;
MM. J. B. MANSON;
A. L. MAYER;
UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;
FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;
JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;
PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);
F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;
F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;
ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;
LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;
JENS THUIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;
W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25X30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

*Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
à partir du 1^{er}..... 19.....*

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

J U I L L E T - A O U T 1 9 3 8

Le peintre de la synagogue de Doura, par <i>M. Marcel AUBERT</i> , de l'Institut.....	I
Behzâd, par <i>M. Eustache de LOREY</i>	25
Le réalisme de Caravage, par <i>M. Pierre FRANCASTEL</i> , maître de conférences à l'Université de Strasbourg.....	45
L' « Image Saint-Alexis » de Georges de La Tour, par <i>M. F.-G. PARISSET</i> , agrégé à l'Université de Strasbourg....	63
Bibliographie.	66

Sur la couverture de ce fascicule figure le tableau d'Edouard Manet : *La rue Mosnier aux drapeaux*, catalogué et reproduit dans l'ouvrage consacré à ce peintre par MM. Paul Jamot et Georges Wildenstein, (Paris, Éditions « Les Beaux-Arts »).

D R A P E A U X

Contempler un drapeau, c'est savourer toutes les voluptés de l'esprit, pour un rêveur en mal d'absolue oisiveté. Cette pièce d'étoffe souple qui prend toutes les formes, et les plus inutiles, les moins systématiques, les moins conformes à nos images préconçues, limitée seulement dans sa folle fantaisie par les deux points d'attache à la hampe, c'est le symbole perpétuellement défait et refait d'une insouciante création. Le vent qui l'agite n'est visible que par les plis qu'il compose et efface, au cours d'un dessein arbitraire et immédiat. Ainsi pour qui cède à ce jeu dangereux (car il risque d'immobiliser l'attention pour une durée éternelle), cette volonté qui n'apparaît qu'en des effets si négligeables, devient hallucinante. Le drapeau flotte, ses couleurs se pénètrent, se fondent l'une dans l'autre, se déploient et flamboient. Nous assistons au pétrissage d'une matière sans consistance par une main volatile qui ne connaît point de propos définitif. Peut-être dans un décor de fête faudrait-il garder un peu de ce dévergondage.

A drapeau s'oppose draper. Saint-Simon s'occupe des seigneurs qui ont, ou n'ont pas, le droit de draper pour les funérailles ou le mariage d'une Altesse. Draper, c'est tendre, c'est exposer et rendre rigide, démonstratif, l'ordre des couleurs héraldiques, les meubles du blason. Draper a une consistance et une texture. Drapeau n'en a plus. Le drapeau se soucie peu du bleu, du blanc, du rouge, des croix surimposées du Jack britannique, il brouille tout, il ne consent à être ni rectangle ni carré ni losange, il ne veut être ni panneau ni bannière, pas plus langue que flamme, et quand bien même il n'aurait qu'une nuance, il a dix mille silhouettes. Son destin, c'est de s'abolir lui-même à tout moment. C'est un tissu, mais c'est de l'air, et pas plus l'un que l'autre. Immobile, il épouvante presque, mais il faut que la soie pende toute droite, en écheveau, qu'on sente l'émeute virtuelle contre le mât oblique : on attend qu'une haleine agite cette masse dont la violence est assoupie, qu'un poing relâché libère l'écheveau. Jadis, en tête du régiment, un vigoureux gaillard, à la force de ses deux bras, balançait, inclinait, relevait le drapeau, lui faisait raser le sol de ses franges, et l'éployait un instant, tout claquant, pour l'abaisser de nouveau en une incessante voltige. Aujourd'hui, il ne bouge presque plus, dans le baudrier de nos porte-enseigne. Mais ce n'est pas une mauvaise idée que d'avoir fait de la Tour Eiffel la hampe de fer d'un gigantesque pavois. Un drapeau, c'est une fleur et un oiseau, il s'épanouit et s'envole. Si on l'étale et si on l'immobilise, il fait la triste figure d'une orchidée dans un herbier, c'est un pavillon de dictionnaire.



FIG. 1. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR EST. DAVID ET SAUL

Phot. Université de Yale.

LE PEINTRE DE LA SYNAGOGUE DE DOURA

LES fouilles heureuses qui, sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et de l'Université de Yale aux États-Unis, ont ramené au jour sur le site dont Franz Cumont avait déterminé l'emplacement, la ville de Doura, ensevelie dans les sables du désert depuis le milieu du III^e siècle, ont fait l'objet de plusieurs articles publiés par la *Gazette des Beaux-Arts*. Je voudrais seulement indiquer ici les réflexions que m'a suggérées l'étude que j'ai faite récemment des peintures de la synagogue, touchant l'origine et la formation du peintre qui les a exécutées.

Auprès du grand mur d'enceinte de la ville de Doura, sur la face ouest, à gauche de la porte de Palmyre, en entrant dans la ville, se trouvait la synagogue. Il existait, en cet emplacement, dès la fin du II^e siècle ou au début du III^e, une synagogue un peu moins large et moins profonde que la synagogue actuelle¹. Elle ouvrait sur une petite salle et sur une cour bordée de deux côtés par des galeries. Elle était ornée seulement de feuillages, de fleurs et de fruits, de décors géo-

1. L'étude détaillée de la synagogue a été donnée par H.-F. Pearson, dans *The excavations at Dura-Europos, Preliminary report of the sixth season of work, october 1932-march 1933*, New Haven, 1936, pp. 309-337.

métriques, à la manière de la plupart des synagogues d'alors. Il n'en reste plus rien que des débris.

La nouvelle synagogue, plus grande — elle mesure 13 m. 65 de long, sur 7 m. 68 de large, — est une salle rectangulaire, munie d'une niche en saillie sur le mur ouest-sud-ouest, en direction de Jérusalem, interrompant les bancs de pierre disposés tout autour de la salle. Dans la niche était disposée l'Arche (Aaron ha-kodesh), cassette à l'intérieur de laquelle est enfermé le rouleau de la Loi (rouleau manuscrit du Pentateuque ou Torah). En face de la niche sont percées deux portes, la porte principale, porte des hommes, légèrement désaxée vers le nord, et au sud de celle-ci, la porte des femmes. Ces portes ouvrent sur une petite cour munie à l'ouest, au nord et au sud, de portiques. L'ensemble a été déposé et remonté au musée de Damas, par les soins de l'architecte H.-F. Pearson (fig. 2).

La niche, appuyée contre le mur ouest, fait une saillie de 0 m. 41 sur une largeur de 0 m. 84 et une hauteur de 1 m. 48; l'appui de la table qu'elle abrite, et sur laquelle était posée l'Arche renfermant les rouleaux de la Loi, est à 1 m. 06 au-dessus du sol. Elle est arrondie dans le fond, et surmontée d'un cul-de-four en coquille. Deux colonnes l'encadrent qui portent un linteau rectangulaire creusé en dessous d'un arc en plein cintre, et sur lequel sont peints l'Arche ou écrin de la Torah, divers objets symboliques, le fruit du cédrat (etrog), la branche de palmier (lulab), le chandelier à sept branches (menorah) et le Sacrifice d'Abraham, attributs et scènes souvent représentés dans les basiliques de Palestine et de Syrie. L'arche a deux portes prises entre deux colonnes surmontées d'un tympan en éventail, sous une corniche portée par quatre colonnes, suivant un type que l'on retrouve dans les mosaïques et les peintures de plusieurs synagogues de la région, à Pégi'in par exemple, comme dans une série de petits bas-reliefs, à Capharnaüm et aux musées de Jérusalem, musée de Palestine et musée des Pères Blancs, et que l'on reverra plus tard dans les miniatures du Pentateuque¹. Le Sacrifice d'Abraham est ici figuré comme le symbole de la soumission absolue à la volonté de Dieu, et non avec l'idée du sacrifice que les chrétiens lui donneront; la scène se détache sur un fond gris foncé; l'autel, en gris, supporte le bûcher rouge sur lequel est posé Isaac en gris, les cheveux noirs et les jambes brunes; l'entrée de la maison, dans le fond, est également rouge.

A côté et à droite en regardant vers l'Ouest, était le siège du président du Conseil des Anciens, posé sur une sorte de plate-forme sur laquelle on monte par quatre marches. Sans doute existait-il, au haut des murs, d'étroites fenêtres.

Au-dessus de la niche était peint un grand décor qu'a décrit avec soin M. Kraeling². A chaque angle de la salle sont figurés des pilastres qui devaient

1. Joseph C. Sloane, *The Torah Shrine in the Ashburnham Pentateuch*, dans *The Jewish quarterly review*, t. 25, 1934-35, pp. 1-12.

2. Dans *The Excavations at Dura-Europos*, op. cit., 1936, pp. 337-372. Voir également la description détaillée donnée par le comte du Mesnil du Buisson, dans la *Revue biblique*, 1934, pp. 105-119 et 546-563.



FIG. 2. — LA SYNAGOGUE DE DOURA, REMONTÉE AU MUSÉE DE DAMAS

Phot. Université de Yale.



supporter, à la manière hellénistique, une fausse corniche peinte sous le plafond monté à 6 m. 70 au-dessus du sol. Ce plafond se compose de carreaux de plâtre décorés de peintures, fleurs et fruits, animaux, signes du zodiaque, capricorne et poissons, centaure, buste de Flore, l'œil¹. Les tons employés sont le rouge, le vert, l'orange, le noir et le rose, sur enduit blanc. D'autres carreaux semblables et portant également des décors peints, de type hellénistique, ont été trouvés dans différentes maisons de Doura.

Sur trois de ces carreaux, des inscriptions grecques donnent les noms du fondateur, le presbytre Samuel, fils de Jedaiah, et de ceux qui l'assistaient, et sur un quatrième, une inscription araméenne est plus explicite encore : « Cette maison fut construite en 556 de l'ère [séleucide, soit 244-245 ap. J.-C.], la deuxième année de Philippe-Jules César [245], pendant le presbytérat de Samuel-le-prêtre², fils

1. Décrits par Margaret Crosby, dans *op. cit.*, pp. 384-390.

2. C'est-à-dire de la descendance d'Aaron. Je remercie mon confrère M. Lods qui a bien voulu revoir pour moi la traduction de ces textes. L'inscription grecque précise : « Samuel, fils de Jedaiah, presbytre (ou ancien) des Juifs ». Voir sur ces presbytres : Jean Juster, *Les Juifs dans l'Empire romain*, Paris, Geuthner, 1914, I, pp. 440-441 et 453-454, et R.-P. Frey, *Inscriptions juives*, t. I.



de Yaddi, et ceux qui ont surveillé ce travail sont le trésorier Abraham et l'administrateur Samuel... » La construction était donc terminée en 245.

Le décor primitif comprenait la niche avec ses peintures de faux marbre sur le fond et sur les colonnes, et les symboles peints sur le linteau au-dessus du cul-de-four, chandelier, cédrat, palmette, arche d'alliance, Sacrifice d'Abraham. Au-dessus, sur le mur, entre des compositions symboliques et deux lions rampants tenant des phylactères, était peint un grand arbre, dont M. Pearson a pu reconstituer le dessin. Peu après, on décida de couvrir les murs de peintures, en même temps que l'on cachait le sujet central au-dessus de la niche sous une teinte rouge, sur laquelle on peignit différents sujets, notamment, en bas et à droite, Jacob bénissant les enfants de Joseph, Ephraïm et Manassé, à gauche, la Mort de Jacob étendu sur son lit, au milieu de ses enfants, scène que reproduit exactement un ivoire byzantin du ^x^e ou ^{xii}^e siècle, conservé au British Museum; les lits et fauteuils sont montés sur de grands pieds en bois tourné, d'un type que l'on retrouve souvent à cette époque.

On avait d'abord projeté de peindre sur les murs toute l'histoire de la Bible

en cinq registres superposés, et des traces de cette disposition se voient encore sur le mur ouest, dans la scène de Samuel sacrant David. On se décida ensuite à n'établir que trois registres dont les hauteurs correspondent au niveau de la porte principale (bas du registre A) et de la porte des femmes (bas du registre B), sur un soubassement orné de motifs décoratifs¹. Le registre supérieur (A) mesure 1 m. 10 de haut; celui du milieu (B), 1 m. 50, et celui du bas (C), 1 m. 30, et l'échelle des scènes peintes sur le registre A est beaucoup plus petite que dans les deux autres; les sujets y sont plus serrés, la composition plus dense et plus ramassée. On dut commencer par là, et l'on renonça par la suite, faute de temps ou de moyens, à une illustration aussi complète.

Ces peintures furent commencées un peu après l'achèvement de la synagogue en 245, et elles étaient à peine terminées lorsque, en 256, pour défendre la ville contre les Perses sassanides de Shapor, on décida de remparer la muraille voisine de la synagogue, et de remplir celle-ci de sable, pour éviter le renversement du mur ouest qui cédait sous le poids du remblai.

Il y eut donc un premier parti de décoration, légèrement modifié ensuite : des séries de scènes disposées en registres superposés. Dans quel esprit ont été choisis les sujets?

Le comte du Mesnil du Buisson pense qu'il a existé un projet d'ensemble, dans lequel chacun des trois registres jouait un rôle spécial². Le registre supérieur aurait été consacré à la préparation et à l'établissement de la Loi, le deuxième registre à l'Arche d'Alliance et au culte, et le registre inférieur aux prophètes et au triomphe de la Loi. Mais certaines scènes sont tellement étrangères à ce plan que l'on est obligé d'admettre que, s'il a été prévu, il n'a pas été réalisé dans son ensemble.

M. Kraeling a cherché à montrer, au contraire, qu'il n'y a pas eu de plan général, théologique ou même religieux, et propose une hypothèse qui me paraît pouvoir corriger en partie la précédente³ : à côté des scènes choisies parmi les plus représentatives de l'histoire des Juifs, Moïse, Aaron, l'Arche, Jacob, Samuel, David, Salomon, Elie, on a mis en place d'honneur — et cela me paraît répondre tout à fait à l'esprit des Juifs de la Dispersion — des scènes intéressant plus spécialement les fidèles de la région : l'Histoire d'Ezéchiël, le prophète de l'exil de Babylone; Esther et Mardochée, les grands héros du récent judaïsme babylonien.

Ces deux hypothèses, tout ingénieuses qu'elles soient, ne suffisent pas à expli-

1. Il semble que l'on ait un moment songé à orner les panneaux du soubassement de motifs géométriques, qui furent remplacés ensuite par des masques et des animaux. Un de ces motifs est encore visible, combinaison de cercles gravés à la pointe du compas, dans un panneau, à côté de la niche et à gauche.

2. *Revue biblique*, octobre 1934 et janvier 1936, t. XLIII, p. 118 et p. 559.

3. *The excavations at Dura-Europos*, op. cit., 1936, pp. 373-378.

quer le décousu des scènes, l'absence d'ordre dans le choix des sujets, et je crois que s'il y eut un plan général prévu, religieux et plus encore historique, on dut compter encore avec la piété populaire et aussi avec certaines considérations particulières à l'emplacement disponible sur les murs.

On commença sans doute par l'Exode, au registre supérieur, de composition très dense et très serrée, puis, pour des raisons d'économie probablement, et pour gagner du temps, on agrandit et élargit l'échelle des scènes représentées, et il semble bien que, pour certaines d'entre elles, on étira l'action pour couvrir une plus grande surface de mur, comme dans la longue Histoire d'Ezéchiël, et parfois on établit, comme dans l'Histoire d'Esther, des groupes de personnages épisodiques, dont la présence n'était nullement nécessaire au sens de la scène. Certaines scènes peuvent s'expliquer par des raisons particulières : au-dessus du siège du presbytre Samuel, le constructeur de la basilique, est peint le Sacre de David par Samuel. Du côté gauche en entrant, où se tiennent les femmes dans la synagogue, sont représentées l'Histoire d'Esther et la Guérison du fils de la Veuve, dont on a rapproché les deux sacrifices d'Elie et des prêtres de Baal.

Que les sujets choisis aient un caractère religieux, historique ou national, qu'ils soient imposés par les donateurs, en dehors de tout plan préétabli, ils sont destinés à l'édification et à l'instruction des fidèles et exécutés de telle sorte que ceux-ci en comprennent immédiatement le sens : les monuments représentés, les costumes, le mobilier, les accessoires sont ceux qu'ils ont journellement devant les yeux ; l'iconographie traduit textuellement les livres saints.

Quels sont ces livres ? Et l'artiste a-t-il eu des modèles dont il se soit inspiré ? Cette décoration est différente, comme esprit et comme exécution, des peintures de la chapelle chrétienne retrouvée à Doura, comme de celles du Mithréum et du temple de Bél. Elle est différente également des peintures et des mosaïques encore visibles, soit dans les monuments juifs, soit dans les catacombes, soit dans les synagogues, même dans celles de Palestine, où l'on voit seulement, à Jerash, Noé et ses fils suivis des animaux sortant de l'arche, à Beth Alpha, le Sacrifice d'Abraham, à Na'aran, Daniel entre les lions, au milieu de motifs de décoration hellénistique. On n'a trouvé jusqu'ici aucun autre ensemble semblable à celui de Doura, et si les artistes d'ici ont eu des modèles dans d'autres synagogues, nous ne les connaissons pas.

On a dit que la supériorité de la conception sur l'exécution prouve cependant que les artistes de Doura ont eu des modèles, et l'on a parlé des miniatures de livres hébraïques illustrés, mais là encore, ce ne peut être qu'une hypothèse, car il ne subsiste rien de tel de cette époque. Je serai d'ailleurs moins affirmatif sur ce point, et je ne pense pas que nos artistes se soient partout inspirés de modèles d'un type définitivement fixé.

Certes, l'iconographie des scènes de la Bible paraît bien avoir été arrêtée plus tôt que celle du Nouveau Testament, dans les catacombes, par exemple, où les pre-

nières sont à peu près invariables, tandis que l'iconographie des secondes évolue avant de se fixer, ce qui semblerait prouver que, dès les premiers siècles du Christianisme, il existait une iconographie bien arrêtée de l'Ancien Testament; mais les sujets peints à Doura ne sont généralement pas ceux que l'on trouve dans les catacombes, et, quand ce sont les mêmes, ils sont figurés d'une autre manière.

Les scènes représentées sont empruntées à la Bible et aussi aux commentaires, aux recueils de prières et aux livres légendaires, dont le récit descriptif et détaillé a été suivi avec une grande précision par les artistes, le Purim et le Haggadâ, les récits apocryphes, comme le « Tosefta to Sukkay », ch. 11-16, d'où est tirée l'Histoire du puits dans le désert, ou le « Yalkut Shimeoni » qui a fourni des détails de l'histoire du sacrifice des prêtres de Baal. Peut-être un de ces haggadot avait-il été illustré dans la région de Baalbek ou d'Alep, comme le pense le comte du Mesnil du Buisson, et aurait-il servi de modèle à certaines scènes¹. Pour d'autres, les hésitations, les repentirs, les incertitudes semblent bien prouver qu'elles furent composées directement par les artistes : la composition de plusieurs tableaux est tellement compliquée que l'interprétation en est quelque peu hésitante, pour certains détails de l'Exode, du Triomphe d'Esther et de Mardochée, de l'Enfance de Moïse, et d'Ezéchiél, par exemple. D'autre part, je n'ai pu trouver dans ces peintures tels détails que l'on note parfois dans nos peintures murales du moyen âge qui prouvent qu'elles sont l'agrandissement de miniatures de manuscrits.

Je suis donc porté à conclure que si certaines scènes ont pu s'inspirer d'une iconographie déjà arrêtée, au moins en partie, les autres ont dû être exécutées directement d'après le récit des livres juifs, sans modèle figuré. Nous avons ici la plus ancienne représentation connue de l'iconographie juive, bien antérieure aux plus anciennes miniatures des octateuques.

Lorsque l'on examine les peintures de la synagogue de Doura, on doit reconnaître que si certaines scènes sont bien composées, si l'exécution de certaines figures est soignée, il y a, par contre, bien des scènes de composition hésitante ou compliquée, bien des figures rapidement dessinées, grossièrement peintes. L'explication doit en être cherchée dans l'esprit même dans lequel ont été conçues les compositions et peintes les scènes.

On ne peut rattacher ces peintures à l'art pittoresque et naturaliste alexandrin hellénistique. Nous sommes loin de ces attitudes vivantes et charmantes, de ces draperies aux belles courbes, un peu molles parfois, de ces figures élégantes enveloppées d'atmosphère, vues en perspective sur un fond de paysage et d'architecture, au milieu des pampres, des fleurs, des fruits, des animaux, d'une observation si profonde et si habilement rendue à l'aide de modelés très poussés où jouent l'ombre et la lumière,

1. Il existe un certain nombre d'haggadot illustrés de la fin du moyen âge, mais on n'en connaît pas des premiers siècles de l'ère chrétienne.

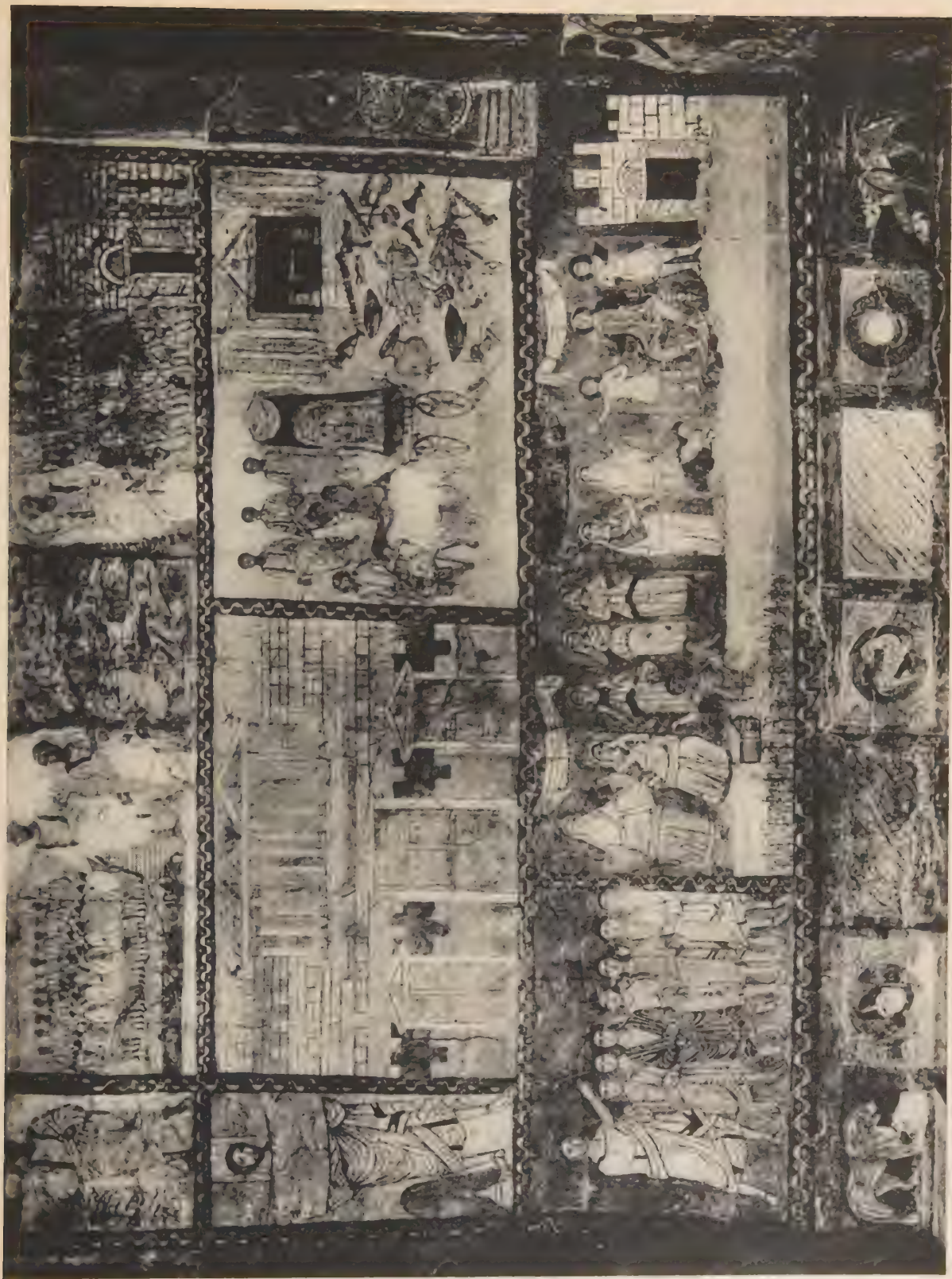


FIG. 4. — SYNAGOGUE DE DOURA. LE MUR OUEST, A DROITE DE LA NICHE.

Phot. Université de Yale.

de cette recherche de beauté, de charme et de vie qui est au fond de l'art hellénistique, même dans ses formes les plus évoluées. Nous sommes loin de ces thèmes hellénistiques auxquels les Chrétiens des catacombes avaient donné un sens symbolique.

On ne peut les rattacher non plus à l'art réaliste, narratif et descriptif des bas-reliefs et des peintures romaines. Je n'y trouve, ni dans les figures — il n'y a pas un seul portrait, — ni dans les attitudes, les gestes, les détails du costume, cette recherche de vérité descriptive, de réalité historique dans les scènes, les figures, les objets et les accessoires, costumes, armes, mobilier, qui sont comme la mar-

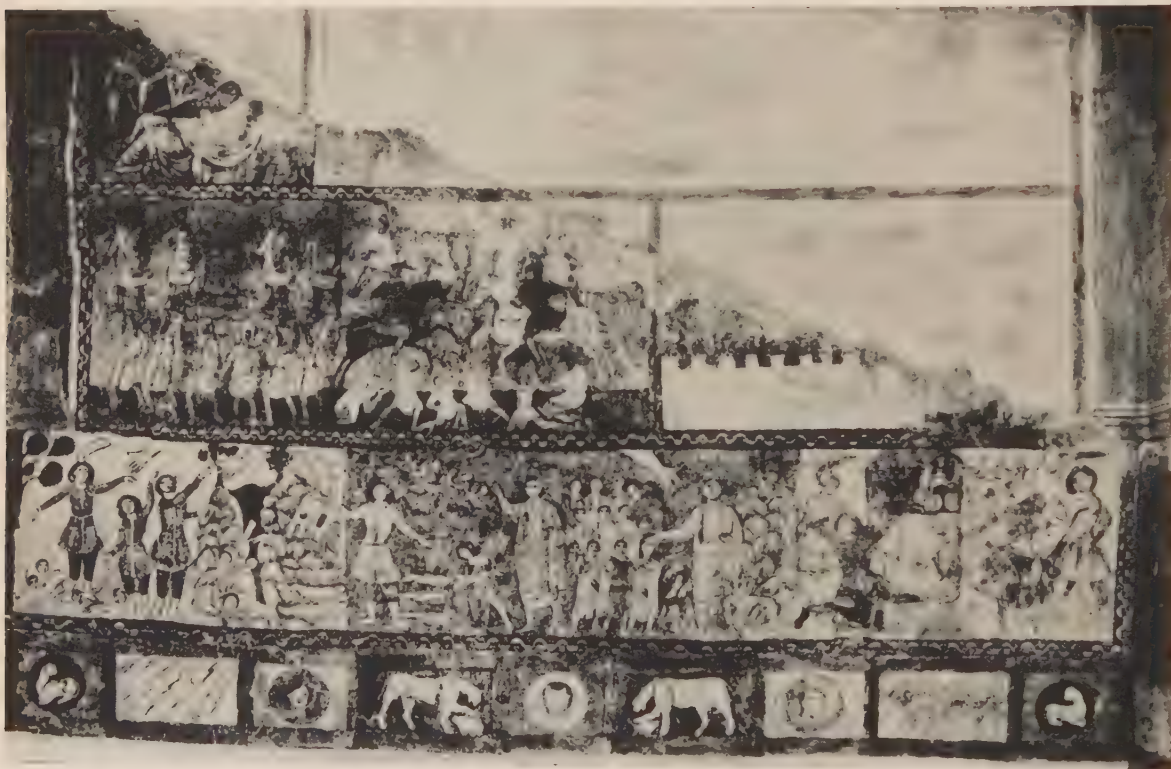


FIG. 5. — SYNAGOGUE DE DOURA. PEINTURES DU MUR NORD.

Phot. Université de Yale.

que de cet art. Dans la scène du Combat pour l'arche, par exemple, les deux cavaliers qui chargent l'un contre l'autre, montés l'un sur un cheval blanc, l'autre sur un cheval noir, mais bêtes de même race, gros corps, pattes fines, ont mêmes attitudes, mêmes costumes, mêmes armes, de sorte que l'on ne sait quel est le Philistin, quel est l'Israélite; dans la scène de la Mer Rouge, les Égyptiens et les Hébreux ne diffèrent en rien.

C'est bien plutôt l'esprit de l'art de l'ancien Orient qui semble inspirer l'artiste. Il a cherché à donner des scènes, non pas une représentation réelle, telle qu'elle

a dû être, mais telle qu'elle puisse donner aux fidèles une haute idée de la grandeur du peuple juif, et qu'elle soit facilement comprise d'eux, en complétant au besoin le récit de la Bible par tel détail pris aux commentaires et aux légendes populaires connus et aimés de tous.

C'est un peu le même esprit que celui qui guidera les peintres et les imagiers du XII^e et du XIII^e siècle, dans les peintures de l'époque romane, comme dans les verrières et les bas-reliefs des cathédrales gothiques : composition, dessin, couleur, sont réduits à ce qui est indispensable à la compréhension de la scène, et bien des détails sont pris non aux Évangiles, mais aux Apocryphes, aux vies de saints des lection-



FIG. 6. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST, COTÉ GAUCHE DE LA NICHE.

Phot. Université de Yale.

naires, avec une large part de convention qui nous étonne parfois, mais qui était alors comprise de tous.

Toutes ces figures de la synagogue de Doura sont immobilisées dans leur attitude, dans leur geste, dans leur action ; toutes sont impersonnelles, juxtaposées sur une seule ligne ou, lorsqu'il y a plusieurs plans, sur des lignes superposées. Le sol, le ciel, ne sont indiqués que par un ou deux traits et ne limitent en rien l'action. Les personnages, peints à plat, sont comme suspendus, sans perspective, sans aucune indication de l'espace, sur un fond nu, sans paysage, sans accessoires que le strict



Phot. Université de Yale.

FIG. 7. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST.
UN PROPHÈTE.

est de face, les deux bras sont vus entièrement et passent devant le cou du cheval¹.

Les figures sont rapidement esquissées, les yeux grands et toujours dessinés du même coup de pinceau, les plis des draperies sont marqués par des traits sommaires.

1. Les seules figures de profil sont le courrier d'Assuérus, la mère du fils mort que va ressusciter Elie et Psyché de l'histoire d'Ezéchiël, toutes trois au registre C.

nécessaire, fond clair et peu marqué au registre A, clair encore au registre B sur le mur ouest, rouge et vert alternativement au registre C, rouge et blanc sur les murs latéraux.

Art irréal où la réalité est ramenée juste à ce qui est commandé par la clarté de la représentation, par l'illustration du récit dépouillée de tout charme, imagerie didactique qui fixe le regard et éclaire aussitôt l'esprit, enseignement catéchétique, et non composition décorative.

Comme à Ur et dans les plus vieilles civilisations orientales, le dieu est plus grand que les hommes, le roi plus grand que ses sujets : dans la scène de l'Exode, Moïse est plus grand que les chefs des Hébreux, eux-mêmes plus grands que le peuple.

Sauf Abraham, qui est vu de dos, dans la scène peinte au-dessus de la niche, et qui appartient à la première décoration, les personnages ont le visage de face, même lorsque le corps est de profil. Les cavaliers, aussi bien ceux du Combat pour l'arche au mur nord, que Mardochée sur le mur ouest et David sur le mur est, sont assis de profil, sur un cheval de profil, mais le buste

Dieu n'est jamais représenté, mais la main de Dieu apparaît chaque fois qu'il se produit un miracle.

Dans un groupe de personnages, tous ont la même attitude, font le même geste. Dans l'Exode, par exemple, les jambes des Hébreux sont figurées comme des poteaux sensiblement parallèles, sans que l'on ait même pris soin de mettre autant de jambes qu'il eût été nécessaire. Les principes de symétrie et de parallélisme sont accusés dans le parti général où l'on s'est arrangé pour faire correspondre à peu près les scènes, où, dans le registre C, on a balancé les couleurs de fond, quitte à couper une scène dans son milieu, comme dans l'Histoire d'Ezéchiel, mais aussi dans le détail des scènes : dans l'Exode, les groupes sont disposés de chaque côté de la mer ; Elie est étendu sur son lit entre les deux femmes représentant la mère de l'enfant, avant et après le miracle. Dans la plupart des groupes, ce parallélisme, cette symétrie voulue, sont encore accusés par l'alternance régulière des couleurs des robes, des costumes, des armes ou des accessoires. Ce caractère est particulièrement frappant dans le dessin et la couleur des panneaux du soubassement.

Enfin, il est un caractère que nous avons noté dans l'art oriental, notamment dans l'art hindou, et que nous noterons également dans l'art du moyen âge : dans une même composition sont fixés plusieurs moments d'une même histoire. Dans l'Exode, par exemple, de chaque côté de la Mer Rouge où nagent les poissons et où se noient les Egyptiens, les Hébreux, d'un côté, s'apprêtent à passer sur l'ordre de Moïse ; de l'autre, ils passent sous sa sur-



FIG. 8. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST. MOÏSE AU BUISSON ARDENT.
Phot. Université de Yale.

veillance, et la mer forme un fond semblable à un mur, suivant le texte même de la Bible. Ce dédoublement de la personnalité de Moïse entre les deux tableaux de la mer ouverte où passent les Hébreux et de la mer reformée où se noient les Égyptiens, est un trait du génie oriental, dont la tradition se conservera jusque dans les Octateuques du moyen âge. Dans la scène de la Guérison du fils de la veuve, à gauche d'Elie, étendu sur son lit et ressuscitant l'enfant, la mère est debout, vêtue de brun, la poitrine nue en signe de deuil; à droite, elle porte dans ses bras l'enfant vivant: Elie est l'intermédiaire entre les deux moments de l'action, et la main de Dieu fait le miracle. Dans l'Histoire d'Ezéchiel les faits se succèdent sans aucune séparation, se pénètrent l'un l'autre; dans l'Histoire d'Esther, dans celle de l'Enfance de Moïse, le récit continu est traduit en un vaste tableau où le même personnage est répété plusieurs fois.

Tous ces caractères ressortissent nettement à l'art oriental, mais faut-il en conclure que l'artiste soit un pur iranien? Je ne le crois pas: certains détails de technique, le rendu du modelé, des ombres et des lumières, des détails aussi du costume, des armes, du mobilier, du décor, semblent prouver de fortes influences hellénistiques et syriennes. Ou l'artiste, d'origine iranienne, a subi ces influences, ou plutôt, de formation locale, instruit par des artistes hellénistiques venus de Palmyre ou par des descendants dégénérés du maître des grandes peintures du Temple de Bêl, ce qui expliquerait sa technique, il a profondément subi l'ambiance iranienne qu'il a traduite avec force dans ses compositions.

Certains auteurs ont voulu séparer les registres et attribuer chacun d'eux à un artiste différent, un sémite au registre supérieur, un grec pour le registre du milieu et un persan pour le registre inférieur.

Je ne pense pas que les détails invoqués soient assez caractéristiques pour permettre de discerner la main de trois artistes de formation si diverse. Si le costume juif est mieux indiqué dans l'Exode, au registre A, c'est que cette scène, la première peinte, fut particulièrement poussée dans ses détails, tandis que, dans la suite, on peignit plus largement et plus vite; tel détail, d'ailleurs, comme les houpettes au bas du pallium, se retrouve au registre C. Quant aux sigles brodés au bas du pallium du costume juif, et dont le sens reste obscur, ils sont communs aux trois registres. On les voit également sur le manteau du Christ, des apôtres et des personnages sacrés dans les peintures des catacombes du III^e siècle, comme plus tard à Sainte-Marie-Majeure, à Milan et à Baouit, aux VI^e-VII^e siècles dans les peintures et mosaïques de Ravenne et de Rome, au XI^e siècle encore à Daphné près d'Athènes, et dans les peintures et mosaïques byzantines. Par contre, on trouve déjà des costumes persans sur le registre B.

Il faut reconnaître, en outre, des ressemblances frappantes de composition et d'exécution entre les trois registres. Moïse de l'Exode et les quatre grands personnages qui encadrent le panneau central sont plus poussés, mais très voisins des trois Hébreux de l'Arche au camp des Philistins (B), du Moïse au Puits de Myriam



FIG. 9. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST. ASSUÉRUS ET ESTHER.

Phot. Université de Yale.

(B), et de plusieurs groupes du registre C : Samuel et les fils de Jephté, les Hébreux du Triomphe de Mardochée, les deux prophètes de l'Histoire d'Ezéchiel, les assistants du Sacrifice d'Elie, et les prêtres de Baal. Tous portent la tunique à claves, large et ample, tombant droit, et le pallium entourant la ceinture et dont un pan est enroulé sur le bras gauche, suivant un dessin qui est toujours exactement le même. C'est le costume des Juifs de l'époque¹; le peintre n'a pas oublié de faire figurer les sigles à l'extrémité du pallium; il a même parfois dessiné la houpette que les Juifs portaient au bas de leur vêtement. Bien d'autres ressemblances entre les personnages, les architectures, le décor, les accessoires peuvent être notées, soit dans des scènes d'un même registre, soit dans des scènes de registres différents.

La seule scène qui, dans le détail, diffère un peu des autres, est celle du Combat pour l'arche (B); les harnachements des chevaux et les costumes des cavaliers sont autres que ceux que l'on voit au registre C, par exemple; les soldats, cavaliers et piétons, combattent à la lance et à l'épée, sans arc, ni flèches; les boucliers sont ovales, aplatis aux deux extrémités, et décorés de lignes horizontales, au lieu d'être

1. Jean Juster, *Les Juifs sous l'Empire romain*, t. II, pp. 215-219.

ronds ou ovales et ornés de lignes concentriques; l'arche diffère des autres qui sont peintes dans le même registre; l'artiste a marqué le sol d'une bande verte que débordent d'ailleurs singulièrement l'action étalée sur un fond rouge. Ces détails, plus typiquement hellénistiques, sont peut-être ceux d'un modèle — les scènes de combats et de chasses n'étaient pas rares sur les murs des temples et des maisons de Doura, — dont se serait inspiré l'artiste.

L'étude de la technique conduit au même résultat : elle est la même pour les trois registres et le soubassement. Je le prouverai plus loin, mais il suffit de considérer certaines figures d'un modelé particulièrement soigné, comme celles des grands personnages encadrant le panneau central, celles d'Aaron (B), d'Assuérus ou d'Esther (C), pour y reconnaître la même main : l'ovale de la figure est le même, les cheveux également; ce sont les mêmes grands yeux à paupière inférieure tombante, la même ombre vigoureuse de l'arcade sourcillière et du nez, les mêmes lèvres épaisses fortement marquées, et on retrouverait ces détails sur bien d'autres figures, aussi bien au registre A qu'aux registres B, C, D, si le temps n'en avait pas en partie effacé le modelé.

J'ajouterai que si le peintre du registre C était vraiment différent de celui qui a exécuté les deux autres registres, il serait difficile de comprendre les ressemblances certaines d'iconographie, de costume, de technique, notamment dans le traitement des chairs et des draperies, que présentent les peintures de ce registre avec celles des deux autres. S'il était d'esprit plus iranien, comment expliquer que ce soient précisément les scènes de ce registre qui offrent les compositions les plus libres, les plus pittoresques, les plus vivantes, les plus proches de l'esprit hellénistique.

Toutes ces considérations me permettent de conclure que le même artiste a présidé à l'ensemble de la décoration, mais un examen attentif des peintures nous a amenés, M. Pearson et moi, à reconnaître parfois dans la même scène plusieurs mains, d'habileté très différente, ce qui montrerait que l'artiste a eu sans doute un aide. Les différences qui frappent, au premier abord, entre les diverses scènes peuvent s'expliquer par les conditions dans lesquelles s'est fait le travail.

L'ensemble a été peint en commençant par le haut, comme le prouve l'exécution plus poussée, plus détaillée de l'Exode, je l'ai déjà noté, et aussi ce fait que les trous creusés dans le mur pour installer les échafaudages destinés à l'exécution du registre supérieur ont été bouchés ensuite pour peindre les autres. L'ouvrage à peine commencé, on eut hâte de le voir terminé, ce qui déterminera un changement du parti général, une diminution du nombre des registres, un relâchement dans la composition des scènes, et aussi dans l'exécution, notamment au registre C et dans certains épisodes des autres registres, sur les murs latéraux. Pressé d'en finir, l'artiste a dessiné plus rapidement hommes et choses, a indiqué seulement la silhouette des architectures — comparez la porte d'Égypte dans la scène de l'Exode avec celle de l'Enfance de Moïse —; il a étiré de plus en plus les compositions, multiplié les épisodes, intercalé des groupes et des scènes entières dont il confiait l'exécution à

son assistant. Certains tableaux, les dernières scènes de l'Histoire d'Elie, par exemple, paraissent être entièrement de la main de l'assistant, comme les masques et les animaux des médaillons du soubassement, dont un aide a badigeonné les faux marbres et les encadrements. Cette hâte apparaît encore dans l'exécution du ruban d'encadrement des registres et des scènes, grossièrement imité aux registres inférieurs du beau dessin qui encadre l'Exode, et même dans les inscriptions araméennes, plus soignée au registre supérieur que dans les autres.

Si certains caractères, comme le modelé plus poussé et comme les fonds clairs remplacés par des fonds uniformément verts et rouges, et sur lesquels étaient tracées des ombres portées, figurées d'une manière toute conventionnelle d'ailleurs, un peu comme dans certaines mosaïques, très hellénistiques cependant, d'Antioche, aux III^e et IV^e siècles, disparaissent peu à peu des registres B et C; si les scènes de ce dernier registre sont particulièrement étirées et développées, je crois qu'il faut y reconnaître la preuve de la hâte que l'on avait de voir terminée cette décoration peinte, pour laquelle une liberté accrue était donnée à l'artiste qui se faisait aider de plus en plus par son assistant.



FIG. 10. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST. AARON.

Phot. Université de Yale.

Le peintre a dessiné sur le mur la composition des scènes principales et a surveillé et révisé l'exécution des autres. Dans les deux scènes de mise à mort auprès de l'autel, qui terminent l'Histoire d'Ezéchiel (C, mur Nord), mais qui paraissent bien appartenir à une iconographie tout autre — la bande de séparation entre les deux tableaux manque —, la composition avait été dessinée raide et sèche, et l'on voyait, par exemple, le bourreau immobile et posant la main sur la poignée de son épée au fourreau — la composition apparaît en partie sous la nouvelle à demi effacée —; sans doute, ce dessin était-il de la main du premier assistant et a-t-il été corrigé ensuite par le peintre qui a voulu donner plus de vie à la scène.

L'artiste a peint entièrement plusieurs scènes, comme l'Exode, les grandes figures qui encadrent le panneau central, l'Histoire de Salomon (A), le Combat pour l'Arche, l'Arche au camp des Philistins, les petites figures qui décorent les portes du temple, celles de la Prêtrise d'Aaron, Moïse du Puits de Myriam, les porteurs de l'Arche (B), et, au registre C : David à cheval (mur Est), les grandes figures de l'Histoire d'Ezéchiel (mur Nord), et peut-être les Zéphirs; les têtes et le corps nu de la princesse de

l'Enfance de Moïse; les personnages de l'Histoire d'Esther, sauf le groupe des quatre Juifs. Son premier assistant a peint le reste, et, notamment, les vêtements, les architectures et les objets accessoires, les figures secondaires, les montagnes et les corps déchiquetés de l'Histoire d'Ezéchiel, le groupe des Juifs de l'Histoire d'Esther et sans doute aussi le Sacre de David par Samuel, la Résurrection du fils de la Veuve, et les Sacrifices d'Elie et des prêtres de Baal (C), les masques et les animaux du registre de soubassement. Un aide a été chargé de terminer les architectures, de peindre les lignes de séparation des scènes, les pilastres d'angle de la salle, les panneaux de faux marbre du soubassement, de tracer, au moins dans les registres inférieurs, les inscriptions araméennes, destinées à faciliter la compréhension des scènes par les fidèles, et de dessiner les traits cernant les contours des hommes et des choses. C'est ainsi que l'on peut expliquer que le dessin donné par les teintes de fond et les teintes locales est très supé-



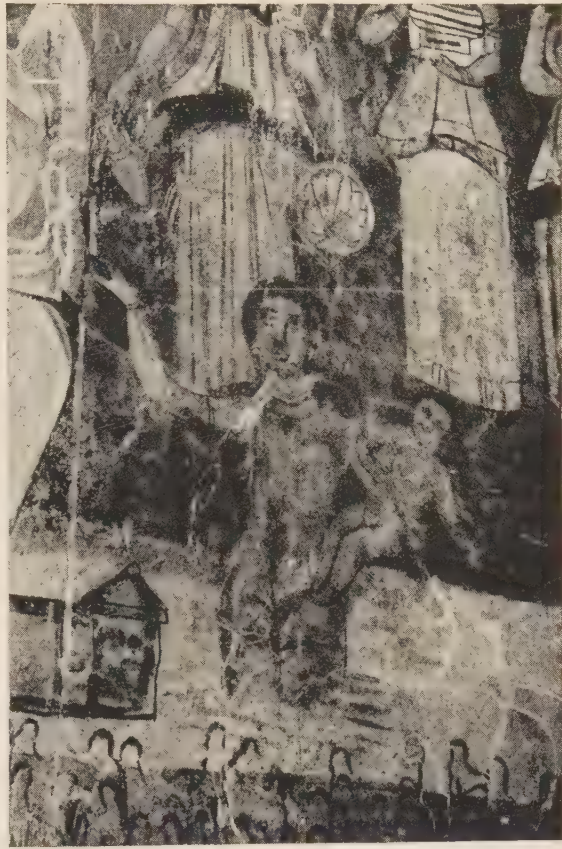
Phot. Jean Lafond.

FIG. 11. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR NORD.
PSYCHÉ ET LES ZÉPHYRS.

rieur à celui des traits de contour, surtout dans le registre C, exécuté avec plus de hâte, comme on peut le voir notamment dans la scène de l'histoire d'Esther, où la volonté d'action et de mouvement, très sensible lorsque l'on considère le dessin donné par les teintes de fond et les teintes locales, se trouve considérablement atténuée par les traits de contour posés ensuite; les bras, les jambes, les pieds étaient dessinés avec une grande souplesse qu'ont desséchée et raidie les traits de contour. Le peintre dessinait la composition générale; lui ou son assistant passaient les teintes de fond et les teintes locales, peignaient les objets, les vêtements et le modelé. L'aide dessinait ensuite les traits de contour, raides et droits, sans suivre exactement la forme donnée par les couleurs des fonds et des chairs, qui étaient d'un bien meilleur dessin. Puis le peintre posait les points lumineux et faisait les retouches indispensables.

L'exécution du peintre est très supérieure à celle de son assistant et surtout de leur aide. La différence de main entre le peintre et son assistant est très sensible : dans le modelé, le premier est beaucoup plus énergique, les teintes sont plus poussées et les lumières posées avec une science plus grande; les détails des visages sont largement tracés, le dessin des étoffes, les plis, les draperies marqués d'un trait léger, délié et ferme, terminé de la pointe du pinceau, tandis que l'assistant écrase son pinceau en traits épais et hésitants.

Il me paraît difficile d'identifier la nationalité du peintre en s'appuyant sur les rares inscriptions grecques et sur les inscriptions araméennes¹ qui semblent bien de la main d'un aide, surtout dans les registres inférieurs. On l'a dit Iranien ou plutôt Iraquien, en lui attribuant des notes et graffites qui sont encore lisibles en plusieurs points du registre C, rédigés en parsik, c'est-à-dire dans le dialecte sud-ouest de l'empire des Sassanides, indiquant des chiffres d'année, de mois et de



Phot. Jean Lafond.

FIG. 12. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST.
LA FILLE DE PHARAON RECUEILLANT LE JEUNE MOÏSE.

1. Inscriptions lues et commentées par C. H. Kraeling pour le grec, G. C. Thorrey pour l'araméen et A. Pagliero pour le pehlevi, dans *The excavations at Dura-Europos, op. cit.*, 1936, pp. 391-396.



jour, qui seraient ceux de l'état d'avancement de l'œuvre, inscrites par le peintre lui-même, si l'on en croit l'hypothèse de Pagliaro¹. Il paraît assez surprenant, *a priori*, que le peintre ait ainsi détérioré lui-même son œuvre, en la chargeant partout, tantôt sur les fonds, tantôt sur les animaux et même sur les personnages de longues inscriptions indiquant au fur et à mesure l'état d'avancement de son travail, et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas là bien plutôt de notes d'un scribe pressé de voir finir cette décoration dont les dernières scènes témoignent d'une hâte manifeste, notes sans doute appelées à disparaître dans la suite, ou même de graffi-

1. La lecture des inscriptions pehlevies n'est pas terminée, et leur interprétation est très difficile. Ces inscriptions dateraient des premiers mois de 255, peu de temps avant le siège de Doura par les Perses, en 256, et l'ensevelissement de la synagogue ou, d'après la chronologie de M. Rostovtzeff, des années 245-246, aussitôt après sa reconstruction.



tes de visiteurs iraniens peu scrupuleux, ainsi que serait porté à le croire le Prof. Polotzky, de l'Université de Jérusalem.

D'origine locale sans doute, et soumis aux traditions hellénistiques, dans une atmosphère iranienne qui n'a fait que s'accroître depuis la peinture du Sacrifice de Conon, au Temple de Bêl, le peintre de la synagogue a subi une triple formation.

Les influences orientales expliquent ces longues théories de personnages, cette frontalité, cette symétrie et cette immobilité des gestes et des attitudes, cette peinture à plat, cette méconnaissance de l'espace, que j'ai déjà signalées, cette volonté de représenter le corps humain comme un simple décor, ou plutôt comme un graphique destiné à illustrer une scène; enfin l'esprit catéchétique et éducatif de la composition.



FIG. 14. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST.
UN PROPHÈTE.

Phot. Jean Lafond.

Aux influences syriennes et sémitiques est dû le goût du détail, de la petite chose précise dans les figures, le costume, les armes, le harnachement, comme dans le mobilier et les architectures. Le peintre a représenté les hommes et les choses, non tels qu'ils ont dû être, mais tels qu'ils étaient, tels que lui et les fidèles les voyaient. Les costumes juifs, hellénistiques ou persans, costumes simples ou costumes de cérémonie, sont ceux de son temps. Le costume d'Aaron est particulièrement riche et le manteau dont le grand-prêtre est revêtu doit être la copie de celui que portait le presbytre dans les grandes fêtes à Doura; sur les côtés sont brodés des génies nus et des victoires

ailées, de type hellénistique¹. Les architectures sont celles des monuments qui l'entouraient; les temples sont imités des temples hellénistiques de Doura, Palmyre, Baalbek; l'arc en fer à cheval de la porte centrale du Temple de la Prêtrise d'Aaron se voyait dans les sarcophages syriens²; le Temple de Salomon avec ses sept enceintes crénelées comme le Temple d'Écbatane en Médie décrit par Hérodote, avec les figures païennes dessinées sur ses portes et tirées des monuments de Baalbek et de Palmyre, ainsi que l'a montré le comte du Mesnil du Buisson³, pourrait être le temple du Soleil; l'Arche et le mobilier du Temple, la cuve de la « Mer d'Airain », les autels, ne sont pas ceux du Temple de Jérusalem tels que les décrit la Bible, mais ceux de la synagogue de Doura et des temples païens, tels que nous les connaissons d'après les peintures du Temple des dieux palmyréniens; les accessoires du Temple de Dagon nous apprennent bien des détails sur le culte d'Adonis en Syrie⁴.

Les influences hellénistiques sont très vives et caractérisées. C'est non seulement ce goût pour le mouvement qui apparaît dans toutes les scènes, bien que les personnages, même dans les actes les plus violents, comme le Combat pour l'arche (B), ou différentes scènes du registre C, soient comme immobilisés et figés,

1. Ces dessins sont aujourd'hui effacés, mais le comte du Mesnil du Buisson a pu les relever au moment de la découverte, et les a publiés dans la *Revue biblique*, 1934, p. 562.

2. Voir Arif-Mufid dans *Archaeologischer Anzeiger*, t. XLVII, 1932, pp. 246 et suiv.

3. *Un temple du Soleil dans la Synagogue de Doura-Europos*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1936, pp. 83-94.

4. Voir le comte du Mesnil du Buisson, *Une peinture de la Synagogue de Doura-Europos*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1935, pp. 193-203.

mais aussi cette technique, ce modelé des chairs et des draperies, qui sont comme l'écho affaibli de la tradition antique. L'artiste connaît les modèles classiques et hellénistiques et s'en inspire : prophète encadrant le panneau central et rappelant les grandes figures antiques ; geste de Moïse séparant la Mer, dans l'Exode, et attitudes des Hébreux tirant leurs enfants fatigués ; gestes et attitudes que l'on retrouve dans les sarcophages chrétiens, notamment dans les beaux sarcophages des musées d'Aix et d'Arles, reflet des sculptures plus anciennes ; couronne murale d'Esther copiant quelque figure de divinité antique, comme la belle figure symbolique de la Tyché d'Antioche ; les quatre Zéphyrus de la Vision d'Ezéchiel et la Psyché ressuscitant les âmes de son souffle, s'inspirent de la représentation hellénistique des âmes traversant l'Empyrée, dont une mosaïque d'Antioche conserve une très belle image ; le groupe des trois servantes accompagnant la fille du Pharaon se voit dans une mosaïque hellénistique découverte par M. Dunan à Chahba (Djebel Druze), que m'a signalée M. Ecochart. Les architectures des temples aux colonnes corinthiennes avec porte sur le petit côté et fronton au-dessus, sont tout hellénistiques, comme les Victoires de la Porte d'Égypte, du Temple de Salomon et du Temple de la Prêtrise d'Aaron, le décor païen des portes du Temple de Salomon et celui du manteau d'Aaron. Les panneaux du sous-bassement, avec les animaux et les masques comiques et tragiques, sont imités de mosaïques hellénistiques dont celles d'Antioche nous offrent de remarquables exemples.

Le costume est presque toujours le costume hellénistique, tunique et pallium pour les hommes, — quelques personnages sont vêtus de la chlamyde, grand manteau agrafé sur l'épaule gauche —, la robe et la palle couvrant la tête et les épaules pour les femmes ; quelques-unes portent la tunique courte et la jupe évasée. Sauf dans la scène du Combat pour l'Arche, les armes, boucliers, casques, épée, lance, cotte de maille, lambrequin, sont celles que l'on portait alors. Le peintre a cédé à la couleur locale en revêtant certains de ses personnages du costume persan, tunique courte et brodée, pantalon serré au cou-de-pied et pris dans la



Phot. Jean Lafond.

FIG. 15. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR NORD.
SCÈNE DE MARTYRE.

chaussure, et les chevaux de David du persan, avec à flèches pen Mais on ne sur ce détail l'origine ira ou telle scène, l'on ne saurait niennes les sta beaux de Pal de ces mêmes sans¹. Ce cos lui que por beaucoup de ri de Doura et le peintre pa perfectionné spé les costumes de



Phot. Université de Yale.

FIG. 16. — SYNAGOGUE DE DOURA. MUR OUEST.
COURONNEMENT DE LA NICHE.

personnages exotiques, réservant plutôt aux Juifs la tunique et le pallium. D'ailleurs, les costumes hellénistiques et persans se trouvent mélangés un peu partout dans les trois registres², sans que l'on puisse établir d'une manière absolue la pensée du peintre dans le choix de l'un ou de l'autre.

Bien d'autres preuves pourraient être données de la formation hellénistique de ce maître d'esprit oriental. Certains archéologues ont même pensé qu'il était grec, à cause de l'importance des inscriptions grecques par rapport aux inscriptions araméennes, destinées les unes et les autres à faciliter aux fidèles la compréhension du sens des scènes, — j'ai dit plus haut ce qu'il fallait penser des inscriptions pehlevies qui ne sont peut-être que des graffites, — et aussi, parce que l'écriture du rouleau que tient le prophète placé à droite du panneau central paraît se lire de gauche à droite. Ce serait vouloir trop préciser l'origine d'un atelier composé du peintre, de son assistant et d'un aide, qui est sans doute d'origine locale, dont la formation technique est encore empreinte d'hellénisme, mais qui subit fortement les influences syrienne et iranienne.

Marcel AUBERT.

1. Henri Seyrig et Robert Amy, *Recherches dans la nécropole de Palmyre*, dans *Syria*, 1936, fasc. 3, pp. 229-266, ont montré que dans ce costume persan palmyrénien, après 250, la tunique est ample, fendue sur le côté, retenue à la taille par une ceinture, et souvent décorée, sur le devant et aux poignets, de bandes brodées; le pantalon est large, serré au bas de la jambe, mais le cou-de-pied est libre, tandis que, auparavant, des jambières serraient le bas de la jambe.

2. On trouve des costumes persans dans la scène de Salomon, au registre A, dans celles de la Prêtrise d'Aaron, du Puits de Myriam et du Transport de l'Arche, au registre B, et un peu partout au registre C.

BEHZÂD

L'ŒUVRE de Behzâd¹ nous est encore moins accessible que sa vie même. Ce n'est pas que nous manquions d'œuvres qui lui soient attribuées ; mais, précisément, il y en a trop et nous ne disposons pas d'assez de témoignages qui nous permettent de distinguer entre elles. Un premier critérium nous est fourni par la signature. Caution bien faible et bien propre à exercer l'esprit critique. Tous ceux qui ont eu à s'occuper de manuscrits orientaux savent combien cette apparente précision cache de pièges. Depuis la plus haute antiquité, les propriétaires d'œuvres d'art se sont laissés tenter par le désir de donner à leurs biens une plus-value en les faisant bénéficier d'attributions imméritées. Aux XVI^e et XVII^e siècles, il en était comme aujourd'hui. Pour Behzâd, que les difficultés sont accrues !.. C'est le nom métaphorique pour désigner toute miniature de valeur. C'est la signature qui fait prime. Et ce n'est rien encore. Il est extrêmement probable que Behzâd, fidèle à la coutume orientale, n'a pas toujours signé les œuvres qu'il a peintes. Il est certain, en tout cas, qu'il plaçait sa signature de manières fort diverses et souvent inattendues. On trouve le nom de Behzâd sur un livre que représente la miniature, ou bien dans une inscription calligraphiée sur une façade, dans quelque recoin obscur, ou entre les colonnes du texte. On peut le trouver figuré, non par l'artiste, mais par l'auteur du texte, par le calligraphe sous le patronage, le prestige duquel il convenait que la miniature plus modeste, même quand il s'agissait de Behzâd, se plaçât. Il y a bien d'autres difficultés. Le style lui-même ne peut servir de guide très sûr.

1. Kamâl al-Din Behzâd. (F. R. Martin, *The Miniature Painting of Persia, India and Turkey*, Londres, 1912 ; Sakişian, *La Miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929 ; Binyon, Wilkinson and Gray, *Persian Miniature Painting*, Londres, 1933 ; etc...).

Qu'était le style de Behzâd? Ses contemporains ne jugeaient pas qu'il fût très différent de celui de ses rivaux, ou très supérieur. Bien plus, nous avons des raisons de penser que Behzâd a eu des élèves et que, pour répondre aux nombreuses commandes qu'il recevait, il se faisait aider par eux. Un auteur du xvi^e siècle, panégyriste de Shah 'Ahmasp, nous apprend qu'un Turc de Khorassan, Darwish Muhammad, entré au service de Behzâd comme gâcheur de couleur à huile, fut instruit dans l'art de peindre et bientôt chargé par Behzâd de terminer ses œuvres. Enfin, qui peut nous assurer que Behzâd n'ait eu pour s'exprimer qu'une seule manière et un seul type? Qui nous interdira de penser qu'il y eut plusieurs Behzâd, comme il y a plusieurs Renoir et tant de Picasso? Tout grand artiste a en soi le don de se renouveler et d'atteindre des perfections diverses.

Dans ces conditions, qui nous invitent à un doute méthodique, quel sera le point de départ de notre étude sur Behzâd? Si nous décidons de choisir les œuvres dont l'authenticité, sans être absolument certaine, est la plus probable, nous nous arrêterons d'abord aux quatre miniatures signées du *Bustân* de la Bibliothèque égyptienne du Caire. Elles font partie d'un manuscrit dont la reliure magnifique, l'ornementation exceptionnellement riche, la calligraphie inestimable constituent un chef-d'œuvre de l'art du livre, évidemment destiné au Sultan Husayn Mirzâ Bayqarâ qui est représenté sur le frontispice, en nom et en titre. Le texte, copié en 1488, est écrit par Sultân 'Ali al-Kâtib, le plus grand calligraphe du temps. Tout indique que, de même, le soin de décorer le livre fut confié au plus grand artiste.

Quatre miniatures portent le nom de Behzâd, précédé de la formule habituelle d'humilité *al-abd*, l'esclave. Les signatures qui sont introduites avec la plus ingénieuse discrétion semblent parfaitement authentiques. Si elles avaient été destinées, par les soins d'un faussaire, à enorgueillir une œuvre d'un nom qu'elle ne mérite pas, il est certain qu'elles auraient été placées plus en évidence et non point si bien dissimulées qu'elles ont pu pendant longtemps échapper à l'attention des archéologues¹.

Enfin, dernier critérium, le style de ces miniatures montre au plus haut degré, comme nous le verrons, les qualités de délicatesse et de raffinement dont les critiques du xvi^e siècle font l'apanage de Behzâd. Tout indique donc que nous nous trouvons en présence d'œuvres authentiques du grand peintre de Hérat. « Il n'y a pas, dit M. Wilkinson, qui a beaucoup fait pour la mise en valeur de ce manuscrit, il n'y a pas d'autres miniatures qui soient plus sûrement de sa main. » Nous verrons, — quand justement nous les aurons bien vues, — qu'elles ne sont pas aussi semblables qu'il apparaît d'abord, et qu'elles sont au contraire, même dans le style, plus différentes qu'on ne l'attendrait d'un même auteur. Mais, ce qui est immédiatement visible, c'est tout ce qui les met à part dans cette école timouride où elles se placent. Il n'y a apparemment rien qu'on ne trouve aussi dans d'autres œuvres du

1. Wilkinson, dans *The Burlington Magazine*, Londres, Février 1931.

xv^e siècle. Et il n'est pas douteux que Behzâd, en les réalisant, n'ait eu à se poser de problèmes esthétiques nouveaux. C'est ce que je voulais souligner en montrant avec quelle fidélité, et même quelle obéissance, Behzâd a recueilli l'héritage de son temps. Il n'est pas un thème traditionnel dont il se prive. Les Timourides avaient montré une subtile attention envers tout ce qui est décor et ornement. Behzâd, en multipliant les revêtements de faïence aux mille dessins, en faisant de toutes ces scènes d'admirables théâtres de marbre et d'or, s'abandonne avec une joie sensible à la magie ornementale. Les Timourides avaient surchargé leurs miniatures d'architectures fort complexes (fig. 3). Behzâd se perd et nous perd en des dédales de formes architecturales. Il y avait chez les artistes du xv^e siècle un souci

de la nature améliorée par l'artifice et même une tendance à imiter la nature sans l'embellir que Behzâd éprouve merveilleusement. Il y avait enfin une technique parfaitement consciente du genre qu'elle servait, illustrée par des réussites notoires et à laquelle ne manquait que l'invention propre d'un grand génie. Tout cela, Behzâd l'accueille sans discuter, comme un patrimoine incontestable auquel il n'a à ajouter que son adresse et les ressources de son métier. A tous ses contemporains, d'ailleurs, Behzâd n'apparaît pas comme un révolutionnaire ou un novateur. C'est un artiste semblable à beaucoup d'autres, et un peu différent par le développement de certains de ses dons.

L'admirable, justement, c'est qu'avec une matière presque identique, il ait fait une œuvre presque dissemblable. Ne jugeons plus de l'extérieur, comme ses contemporains devaient être portés à faire. Négligeons ces sujets communs, ces décors pareils, ces ingrédients empruntés. Imaginons quelque grand artiste timou-



FIG. 1. — HISTOIRE DU CONQUÉRANT DU MONDE,
PAR IFUWAYNI (Bibl. Nat. sup. pers. 206) (f° 136).

ride, de ces habiles et parfaits miniaturistes qui, vers la même époque, peignaient des miniatures que des critiques complaisants attribueront plus tard à Behzâd. Et considérons ce qu'ils auraient pu retirer aux œuvres que nous avons devant nous. De la fête que préside Husayn Mirzâ, c'est tout un monde qui disparaît. Nous avons encore des joueurs de viole, nous avons certainement des buveurs, nous avons un prince d'une majesté rigoureuse, mais nous n'avons plus ce rythme de vie qui nous conduit des uns aux autres, cette humanité concrète dont ils partagent la diversité harmonieuse, cette sorte de roman aux épisodes et aux types variés que Behzâd, le premier, introduit dans le genre étroit de la miniature. Nous n'avons plus que des sujets ou des thèmes. Nous n'avons pas ce qu'il est difficile d'appeler autrement que des scènes, c'est-à-dire un ensemble de détails vivants, de mouvements ordonnés et libres concourant d'une manière naturelle à un même dessein, en un mot, une représentation individuelle d'un moment de l'univers. Je voudrais bien préciser cette remarque qui me semble essentielle dans l'étude de Behzâd. L'art timouride a été le triomphe de l'académisme. Il a été aussi, dans ses meilleures réussites, le triomphe de l'expression lyrique ou plus exactement d'une sorte de féerie technique. Or, qu'est-ce que l'académisme entendu sans parti pris et, si je peux dire, avec générosité? C'est la préférence donnée à la perfection formelle, c'est le culte exclusif de tout moyen d'expression générale, c'est l'ivresse des règles d'or qui, sur chaque thème, fixent les conditions des chefs-d'œuvre. L'artiste timouride qui traite un sujet, fête, combat ou digression amoureuse (fig. 2) a à sa disposition les moyens de le traiter et, pour venir à bout de sa tâche, il recourt moins à ses forces de création, à son intuition particulière qu'à ses qualités de goût, qui lui permettent d'arranger au mieux les formes que lui propose sa mémoire. Rien de tel en ce qui concerne Behzâd. Behzâd fait du sujet qu'il ne dont on ne peut pas se passer autre par tous ses détails individuel, à laquelle confère le prestige n'est pas la seule solution qui a déjà qui puisse servir en ce monde, saisie par l'artiste, et qui, par son caractère supérieur, est rendue éternelle dans son particulier, donc de

Le génie de l'élément dramatique.



FIG. 2. — KHOSRAW APERÇOIT SHIRIN AU BAIN, XV^e SIÈCLE.
(Metropolitan Museum, New York)

a à illustrer une scène qui prétend qu'elle ait un caractère individuel, l'impression de vie d'être unique. C'est une solution d'un problème, qui peut être utilisée et mise en œuvre. C'est une image par l'intuition d'un moyen d'un art durable et peut-être qu'elle a de plus plus périssable.

Behzâd est essentiel. Et cette remarque

complète et éclaire celle que nous venons de faire. Il y a dans l'art de Behzâd — du moins dans l'art de sa maturité — une aptitude incomparable à représenter des actions, à feindre des mouvements, plus exactement à figurer des hommes en train de vivre et de mimer leur vie. C'est pourquoi l'homme prend dans son œuvre une telle importance et une telle place; ce ne sont plus seulement des formes parfaites qu'il agence dans un décor resplendissant; ce sont à la fois des individus et des types qui accomplissent le geste de la situation et de leur personne. De là la différence qui éclate entre l'art timouride et son art. Les œuvres du xv^e siècle où l'homme est le plus présent sont des effusions rêveuses — il serait trop de dire lyriques — des représentations où l'homme semble pour toujours arrêté dans une sorte de contemplation sans issue. Rien ne laisse pressentir son prochain geste, la démarche qu'il médite. C'est une statue abstraite et foudroyée. Le premier, après les grands artistes de l'école de Tabriz, Behzâd conçoit que l'homme n'est pas un être inanimé. Il lui rend son pouvoir d'acteur, il lui restitue sa dignité d'être changeant et instable. Pour la première fois, depuis un siècle et demi, sur ces scènes magnifiques où dorment des personnages frappés de stupeur, il jette la vie, l'amour de la vie, la suprême et complète jouissance qui est pour l'art d'imiter la vie.

Telle est, semble-t-il, la marque de Behzâd. Tels sont les deux critères de son art : le sens dramatique de la vie, le sentiment de ce qu'il y a d'individuel et de divers dans la vie. Nous allons vérifier maintenant, par un examen plus détaillé, si ces deux critères sont bien applicables aux quatre miniatures témoins, du Caire, et si nous pouvons les compléter par d'autres certitudes sur son style et sa technique. Ensuite, munis de ces moyens approximatifs d'identification, nous verrons si nous pouvons, avec quelque vraisemblance, réclamer pour Behzâd d'autres œuvres que sa signature ne lui donne pas.

La première (fig. 5) justement ne nous offre qu'une signature *incomplète*, mais elle est plus signée par le génie de Behzâd qu'elle ne l'aurait été par n'importe quelle calligraphie intacte. Elle représente sur une double page, une fête à la cour du Sultan Husayn Mirzâ. Le prince lui-même, habillé de vert et tenant une fleur à la main, est assis sur un riche tapis. Àuprès de lui, un jeune homme, son favori sans doute, déjà abandonné à l'ivresse. Au-dessus de leurs têtes sont étendus un dais et une sorte de tapis-parasol que les Persans appellent *saycbân*, magnifiquement décoré, parsemé de lièvres, de gazelles et d'oiseaux, et montrant, dans le cartouche central, le nom et les titres du sultan. Dans le même panneau, nous avons le spectacle d'une beuverie parfaite. Un joueur de *aoudh* enveloppe la scène de la musique qui ne manque jamais à ces sortes de cérémonies. À ses côtés, un convive, dans un état marqué d'hébétude, laisse choir la bouteille avec laquelle il se versait à boire. Près de lui, un autre invité, ivre-mort, est soutenu par un hôte secourable. Derrière eux, des serviteurs avancent, portant qui un vase, qui un bassin, qui un linge. Partout des signes de désordre. À terre traînent des coiffures, une aiguière

vide. Celui-là, sous les vapeurs d'ivresse, étouffe et, écartant ses vêtements, met à nu sa poitrine. Celui-ci, appesanti, dort, la tête sur son bras. Cet autre, Persan fidèle pour qui tout est prétexte de poésie, récite des vers, un livre ouvert à la main. Cet autre, qui a fermé son livre, médite, le doigt sur la bouche, selon un geste traditionnel qui signifie à la fois l'étonnement, l'admiration, le doute, et peut-être ici seulement la stupeur. Dans cette scène où tout invite au sommeil et à l'engourdissement, où ce que l'artiste cherche à représenter, c'est l'atonie et la passivité, il n'y a rien qui ne soit animé, qui ne figure, dans une diversité sans répétition, la vie dans ses mille mouvements.

Voyez sur le panneau de droite, qui forme avec le premier le plus agréable contraste, voyez comme le même sujet appelle d'autres épisodes, comme accourent des détails nouveaux qui nous épargnent toute lassitude. Ici c'est la vie en plein air, le spectacle de la nature qui guide l'imagination de l'artiste. Presque point de personnage arrêté. Il ne s'agit pas de rêver, de dormir. La vie procède étrangement de la nuit.

Ce trio d'hommes ivres, qui se soutiennent les uns les autres et s'en vont en chantant, est une merveille d'imitation créatrice où la vraisemblance de l'attitude crée pour l'œil qui contemple une sorte de bien-être, de vrai bonheur. Le regard lentement décompose le groupe. Le personnage qui est au centre n'a visiblement plus ses esprits. Et le voilà pâmé, épaulé par ses amis, raide comme une chose déjà morte et qu'on désarticule. Celui sur qui il s'appuie le sermonne, ou, ivre lui-même, se laisse aller à de longs et vains discours. Tout cela et mille autres choses, le geste, le mouvement, nous le décrivent, sans même nous obliger à nous y arrêter, nous poussant au contraire, par une puissante composition, à d'autres mouvements.

Ces serviteurs qui apportent des provisions, conduits eux-mêmes par un chef — sorte de maître d'hôtel — s'enchaînent tout naturellement au récit. Ils vont, ils viennent, ils arrivent, ils sont ici comme des symboles du mouvement pur dont tout doit nous donner l'illusion.

Je voudrais maintenant attirer l'attention sur deux autres épisodes qui sont justement remarquables comme le produit d'une imagination anxieuse de ce qui est inutile et gratuit. Pourquoi, au premier plan, ce portier vigilant qui bat l'audacieux qui voulait approcher ? Détail superflu, sans rapport nécessaire avec le sujet, et pourtant détail le plus utile, le plus propre à faire rêver à la vie, où rien ne représente mieux la nécessité que le hasard. De même cette gracieuse échappée sur la nature nous conduit à une scène où l'artiste nous comble de cette petite vérité, commune, quotidienne, authentique, à laquelle nous devons nos plus grands plaisirs esthétiques.

Là-haut, deux serviteurs nègres, l'un, une femme accroupie préparant, décantant le vin dans une sorte d'alambic, l'autre, un homme, prêt à emporter deux vases de vin. La porte entr'ouverte d'un cellier laisse voir une grande jarre à vin sur laquelle est posé un pichet. Rien n'est plus plaisant que ce tableau tranquille de



FIG. 3. — KHOSRAW ET SHIRIN, PAR NIZAMI :
LE SCULPTEUR FARHAD DEVANT LA PRINCESSE SHIRIN (fo 59), XV^e SIÈCLE.
(Coll. Freer Gallery, Washington.)

la vie mouvante. Et nous admettons que l'artiste qui l'a imaginé est un homme merveilleusement pourvu de dons contradictoires, qui à la fois observe, invente, et recompose — parfait romancier dans son art.

Qu'est-ce qui nous frappe dans cette miniature? D'abord Behzâd possède à fond toutes les ressources de la technique. C'est un décorateur sans égal. Quoi de plus magnifique, de mieux en place que les somptueuses architectures où la perspective introduit ses profondeurs! Quelle richesse décorative dans les tapis qu'une géométrie colorée semble pourvoir d'une prodigieuse substance! Quelle patience, quelle minutie, que de vertus mineures dont la perfection paraît rendre impossible l'existence de qualités plus hautes! Mais l'artiste se montre à côté de l'artisan. C'est lui qui anime tout ce qui jusque-là vivait d'une vie pauvre et comme raréfiée. C'est lui qui met en mouvement ces figures, les assou-

plit, leur rend leur anatomie et, si je peux dire un corps, qui aussi découvre le sens et la valeur des gestes. C'est lui, enfin, qui compose ses scènes à la manière et à l'image de la vie, aussi diverses, aussi concrètes, aussi rythmées qu'elle. Tel est l'effet auquel Behzâd manifestement vise, et qu'il obtient. Il nous reste à voir comment il l'obtient, par quelles ressources d'art il acclimate dans un genre peu destiné au naturel ce sentiment de liberté et de vraisemblance dont peu de miniaturistes s'étaient préoccupés avant lui.

Approchons de quelques détails pour essayer de saisir ce secret. Voici la figure, en apparence inexpressive, de Sultan Husayn Mirzâ (fig. 4), la plus hiératique, la



FIG. 4. — LE BUSTAN DU CAIRE
(DÉTAIL DU FRONTISPICE).
SULTAN HUSAYN MIRZA.

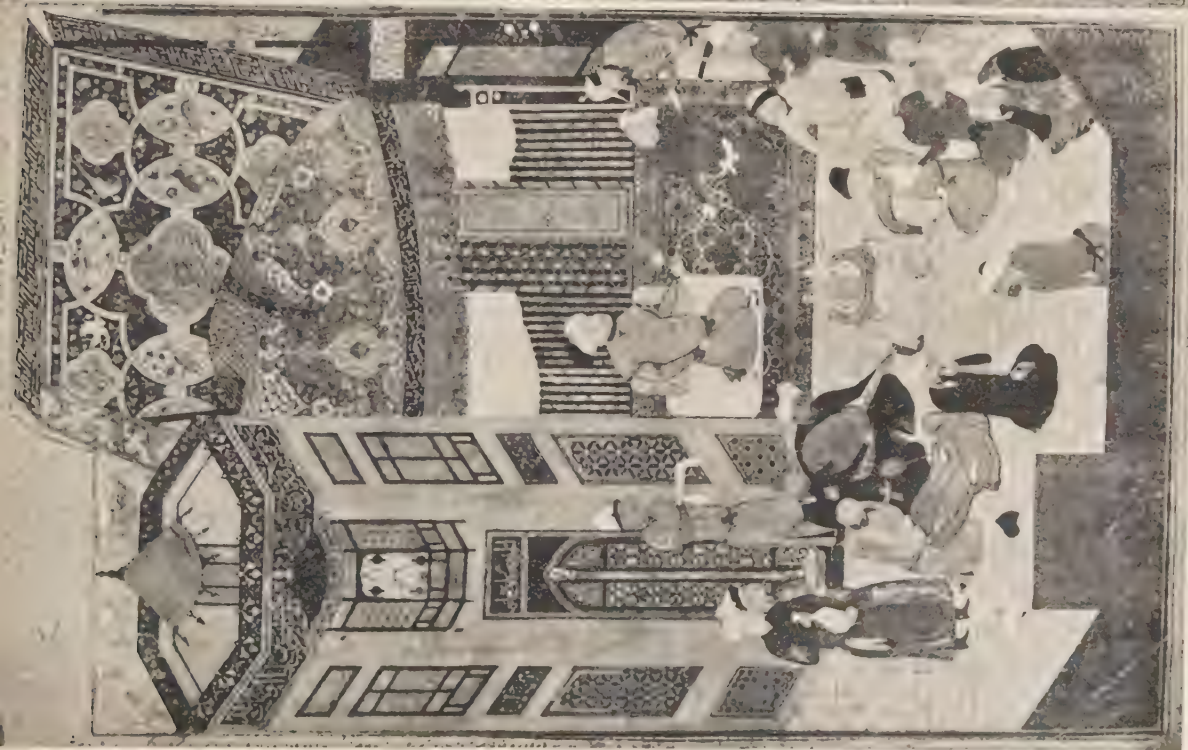
plus figée de toutes celles qu'il nous montre. Si elle semble soustraite aux expressions contingentes du moment, si elle est indifférente à l'égard de la joie, de la tristesse, de l'humeur, elle est profondément impressionnée par elle-même, pour ainsi dire, elle est l'image non d'un état d'âme, mais d'une âme, d'un caractère. Impossible de douter que nous ne nous trouvions en présence d'un portrait. Ce trait subtil qui, dans la rondeur d'un visage anonyme, creuse et définit une ressemblance inoubliable, s'ajuste étroitement aux convenances d'un modèle. Il va, avec une sorte de précision onctueuse, droit à la formule qui désigne la jonction des caractères individuels et des caractères généraux. Il s'arrête à ce point nourri de signification où la forme devient un langage. Il engendre avec facilité la mystérieuse similitude.

Nous possédons d'autres miniatures qui passent pour des portraits du Sultan Husayn. Elles sont d'autant plus remarquables que des criti-

ques autorisés les ont attribuées à Behzâd. L'esquisse de la collection de M. Louis Cartier¹, d'ailleurs pleine de force et d'autorité, a été considérée par Martin et par M. Sakisian comme une des œuvres les plus intéressantes de Behzâd.

La ressemblance entre les deux portraits est frappante. Et il est incontestable que nous nous trouvons en présence de deux représentations du même personnage. Faut-il en conclure que Behzâd est l'auteur de l'une et de l'autre? C'est beaucoup moins sûr. Rien ne nous autorise d'abord à penser que le grand miniaturiste de Hérat se soit exercé à ces portraits à grande échelle, dont l'école séfévide lancera la mode. Il y a là un problème d'apparence sommaire, comme il y en a beaucoup dans l'histoire de l'art. Pourquoi les miniaturistes du ^{xv}^e siècle, parfaitement sûrs du caractère de leur art, conscients d'en avoir fixé la formule dans ces minuscules tableaux où tout est fin, délié, petit, pourquoi ces miniaturistes prendraient-ils tout à coup le goût de ces personnages de premier plan qui à eux seuls remplissent tout l'espace? Pourquoi ce brusque abandon d'un genre où ils excellent et qu'ils ont porté à sa perfection? L'époque séfévide qui a pour caractéristique, de donner à l'homme plus d'importance et, en propres termes, plus de place, se plaît à ces représentations, qui semblent rivaliser avec celles de la peinture, et où se marque peut-être l'influence de l'Occident. Il est paradoxal, en tout cas, de les attribuer har-

1. Sakisian, *op. cit.* pl. XXXVII, fig. 59.



Pl. 5. — LE BUSTAN, PAR SADI. — FRONTISPICE. — FÊTE A LA COUR DU SULTAN HUSAYN MIRZA.
(Bibliothèque égyptienne, Le Caire.)



diment à l'école timouride, comme le font volontiers Martin et M. Sakisian. Et nous n'avons aucune preuve qui nous permette de faire honneur de l'invention de cette nouvelle formule au génie de Behzâd. La signature, en effet, ne prouve rien. Ou plutôt, elle semble bien prouver que l'attribution de ce portrait à Behzâd est postérieure à l'époque. Mais plus décisive encore est l'analyse des deux techniques. L'art de ce grand portrait est loin d'être négligeable. Il est, au contraire, très remarquable par la rigueur incisive du trait, la maîtrise de l'attaque qui ne souffre pas de repentir, la fermeté du contour.

Le portrait équestre du même Sultan Husayn¹, du Musée de Boston, ne semble être qu'une faible imitation de cette esquisse. Mais tout cela est fort étranger à ce que Behzâd nous a paru devoir mériter.

Ce que montre le portrait du *Bustân* du Caire, à un degré éminent, c'est un dessin merveilleusement sensible, c'est une expression limpide et heureuse qui est précise et douce à la fois, c'est le triomphe des qualités musicales dans l'art de la peinture. Ces qualités, nous les avons toujours relevées à des degrés divers dans l'art pictural musulman depuis ses origines, depuis les merveilles simples de l'Ecole de Bagdad. Ce que Behzâd y ajoute, ce qui constitue proprement son apport à la peinture persane, c'est l'utilisation réaliste d'effets qui, jusqu'à lui, avaient toujours servi à nous éloigner du réel. Cette mélodie de la ligne, où nous pouvons voir le commencement de l'arabesque, ne tend plus à un caprice ornemental, à ces mouvements décoratifs qui vont, reviennent, se nouent, se bouclent et semblent se brouiller avec eux-mêmes, dans une fantaisie sans but et en tout cas bien étrangère au réel. L'arabesque n'est pas davantage destinée à cette sorte d'effusion ou de rêverie lyrique que les peintres timourides modulent avec préciosité. Elle sert, pour la première fois, à cerner la réalité, à retenir à la fois l'harmonie et la vérité des choses, à saisir avec grâce le frémissement de la vie. Heureuse réconciliation de deux fins contradictoires — et la plus propre à définir le génie de Behzâd. Ce qui est donné à l'harmonie n'est pas perdu pour la nature. Ce qui intéresse la vie de la ligne intéresse la vie même. Et le plus redoutable jeu symbolique, à demi concret, à demi abstrait, qu'on ait jamais inventé pour échapper à l'imitation du monde visible, contribue ici merveilleusement à en donner une représentation fidèle.

Il est probable que Behzâd n'est pas arrivé sans tâtonnement à ce résultat inimitable, et qu'il n'a pas quitté d'un seul coup les habitudes timourides. Une miniature que nous étudierons plus tard, et qui est presque unanimement attribuée à Behzâd, ne peut l'être qu'à Behzâd plus jeune. Il s'agit de la double page conservée au Musée du Gulistân, à Téhéran². Nous y trouvons également un portrait du Sultan Husayn Mirzâ qu'il est intéressant de détacher. Ce qui frappe dans ce double qui a des traits semblables, qui est pareillement habillé de vert (c'est d'ailleurs la couleur du Sultan Husayn dans tous ses portraits) et qui, lui aussi, tient

1. Sakisian, *op. cit.* pl. XXXVII, fig. 58.

2. Binyon, Wilkinson and Gray, *op. cit.* pl. LXVII.

une fleur, c'est son individualité plus faible. On sent qu'il a peine à rester ce qu'il est, la représentation d'un être déterminé; il a peu de poids, tout le pousse à devenir harmonieusement une forme sans nom, une figure sans figure.

Et pourtant, maints signes d'un même esprit d'observation se rencontrent dans les deux miniatures. Dans la « Fête à la Cour » — la première miniature du *Bustân* du Caire — et dans la double page du Musée du Gulistân représentant le Sultan Husayn entouré de son harem dans un jardin, le même joueur de *aoudh* (de luth) semble chargé d'égayer les deux scènes. Même attitude si caractéristique, même figure; nous surprenons ici l'artiste en flagrant délit de répétition. Il utilise manifestement des cartons, des esquisses antérieures où il a étudié et porté à son point de perfection tel personnage, figurant habituel des miniatures persanes.

Un autre portrait présumé du Sultan Husayn Mirzâ figure sur la première miniature du *Gulistân* de la collection du Baron Maurice de Rothschild (fig. 6). Il y a entre cette représentation et les autres portraits du prince une ressemblance certaine. « Ici le réalisme est à la fois plus agressif et moins pénétrant que sur le *Bustân* du Caire.. Il joue davantage à la surface de l'être, il emprunte davantage à la dignité de l'impersonnel... Il y a, au point de vue de la technique de l'art, une ressemblance frappante entre ces deux portraits. C'est le même trait, souple et vigoureux à la fois, puissant et musical, dépouillé et tendant à l'arabesque. C'est la même manière d'engendrer une forme vivante par un seul mouvement sans reprise. C'est pour chaque figure le même contour, où la finesse n'exclut pas la certitude de touche. Bien plus, les procédés, les manies de l'artiste sont les mêmes... Le coloris enfin s'inspire de principes analogues. »¹.

Si je me suis arrêté un peu longuement à examiner cette miniature du *Bustân*, c'est qu'elle m'a paru la plus propre à illustrer l'art de Behzâd. Nous ne retrouverons pas de composition qui par l'ampleur de la conception, la réussite de l'exécution, l'habile mise au point de tous les détails, porte plus authentiquement la marque du grand artiste de Hérat. Si nous nous reportons maintenant à l'une des œuvres les plus caractéristiques de l'école timouride, le manuscrit du *Khwaǰû Kirmanî*, du British Museum (Add. 18113), nous pourrions mesurer, en comparant à celle de Behzâd une miniature qui traite le même sujet², quel approfondissement, quelles nouvelles forces a reçus la peinture musulmane. Progrès dans la perspective, progrès dans la disposition des valeurs; ces changements qui sont sensibles ne sont rien auprès de ce génie nouveau à concevoir la vie et à l'imiter. Il n'y a pas dans le *Khwaǰû Kirmanî* une seule figure qui ait reçu les couleurs de la vérité. Il n'y a, pour ainsi dire, pas un seul corps qui soit délié, animé, réchauffé et porté à la température que suppose une imitation exacte. Nous avons une œuvre où des formes insignifiantes collaborent plus ou moins habilement à un dessein décoratif. Nous n'avons pas le sentiment d'une scène réelle, détachée d'un univers vraisemblable.

1. Eustache de Lorey, *Le Gulistân Rothschild*, ARS ISLAMICA, vol. IV, 1937.

2. Martin, *op. cit.*, pl. 47.



FIG. 6. — LE GULISTAN, PAR SADI.
LE SULTAN HUSAYN MIRZA ET LES LUTTEURS.
(Collection du Baron Maurice de Rothschild.)

Un bon nombre des observations que nous avons faites sont valables pour la deuxième miniature du *Bustân* du Caire, (fig. 7) qui ne le cède en rien à la première, ni pour la perfection technique, ni pour le sens de la vie, et qui y ajoute encore une poésie inimitable. Le roi Dara — notre Darius — qui, en chassant, s'est éloigné de ses compagnons, rencontre soudain le pâtre chargé de garder les chevaux des écuries royales. Mais il ne le reconnaît pas, le prend pour un ennemi et déjà le menace de son arc. Le berger alors se montre à lui et lui reproche de ne pas distinguer ceux qui le servent. « Comment pourriez-vous être attentif aux intérêts de vos sujets, lui dit-il avec véhémence, vous qui ne savez même point les reconnaître? » La signature : « œuvre de l'esclave Behzâd », est lisible sur le carquois noir que porte le roi.

Qu'y a-t-il de propre à Behzâd dans ce tableau? Tout est simple, tout est merveilleusement agencé pour cette simplicité exemplaire. Quatre personnages se partagent ce grand espace. Et deux seulement participent à l'action. Et un seul, le

pâtre, a quelque chose à exprimer. Tout le reste du spectacle nous détourne des événements que Behzâd nous semblait destiné à feindre. C'est qu'ici le monde qui nous est promis, c'est la nature même et plus qu'elle. Peut-on imaginer mise en scène plus subtile, plus heureux accord entre ces chevaux de vraie race et ce coin d'univers, où le roi Dara entre comme un étranger, et où nous entrons, étrangers, à sa suite.

Ces bêtes pures, merveilleuse création d'un long génie, sont parfaitement naturelles et aussi peu réalistes que possible. Elles sortent de cette ligne qui a la pureté d'un son musical, qui est, en même temps, d'une précision et d'une exactitude sans égale, qui unit en quelque sorte l'analyse à la musique.

Regardons bien ce tableau. Par l'ordonnance de l'ensemble, qui ne nous offusque par aucune invraisemblance, par ce dégagement de la perspective où l'espace, si souvent rebelle dans l'art oriental, semble apprivoisé et devenu docile — mais surtout par cette merveilleuse souplesse des lignes qui ont dérobé aux formes naturelles leur attitude, leur mouvement et leur vie, la composition nous enchante comme une image fidèle d'une scène que nous n'avons pu voir, mais à laquelle nous avons pu rêver. Et, en même temps, rien ne vient rompre l'harmonie d'un genre qui a ses règles, qui a ses servitudes même, et qui a plus donné au décor que n'importe quel autre. Les rochers fantastiques, directement empruntés aux accessoires timourides, ces fleurs un peu factices, fleurs d'artifices artificiellement disposées et, plus encore, ces couleurs, indifférentes au réel, mais merveilleusement d'accord avec elles-mêmes — même dans les tons les plus rares et les plus inventés — témoignent d'un art qui, en ménageant le réel, n'a d'aucune façon sacrifié ses plus chères exigences. Tout est ici chargé de clarté et d'erreur : le vrai, le faux brillent également, dans la combinaison la plus indissoluble. C'est la plus difficile chose du monde.

La quatrième miniature du *Bustân du Caire* (fig. 8, 9 et 10) a, comme les autres, tous les signes extérieurs d'une authenticité indubitable. L'inscription persane qui encadre l'arc du *liwan* porte, dans son treizième cartouche, à gauche, cette mention : « Œuvre de l'esclave Behzâd, en l'année 894/14899. » Elle est de Behzâd aussi sûrement que possible. Ce qui surprend, dès lors, et ce qui peut faire réfléchir sur la fragilité de nos présomptions, c'est qu'elle est, par le style, ou du moins par la composition, fort différente des premières, et telle, peut-être, que nous ne songerions pas à lui donner Behzâd



FIG. 7. — LE BUSTAN DU CAIRE.
DEUXIÈME MINIATURE : LE ROI DANA ET LE PATRE.



FIG. 8. — LE BUSTAN DU CAIRE.
QUATRIÈME MINIATURE : THÉOLOGIENS DANS LA MOSQUÉE.

pour auteur, si Behzâd n'avait eu la prudence de la réclamer lui-même par une signature incontestable. Il y a là prétexte à une expérience assez périlleuse. Essayons de considérer cette miniature comme privée de toute attribution et ne se recommandant que par elle-même. Le sujet est simple. Des théologiens discutent dans une mosquée. Sur ce thème, l'art occidental a construit quelques-unes de ses plus belles œuvres, parmi les plus riches et les plus chargées d'opulence. Le peintre persan, lui, imagine un tableau sans épisode. Huit personnages en tout occupent avec langueur une scène silencieuse. Peu de gestes, point d'action. Au-dessous de l'arc du *livan*, d'ailleurs magnifique, trois docteurs assis conversent ou méditent. Au premier plan, cinq autres théologiens sont restés debout, peu soucieux d'animer le spectacle. Tout est calme, voire un peu morne, et, au premier regard, d'un mince intérêt. Avons-nous ici matière à une attribution aussi orgueil-

leuse que celle de Behzâd? Le décor est assurément d'une rare magnificence. Rien n'est plus digne de l'art musulman que cette architecture ornementale, où une géométrie dorée engendre une mosaïque précise et infinie de motifs. Rosaces, losanges, cercles, carrés, tout ce qu'il y a de figures simples construit l'ensemble le plus complexe et le plus mouvant. Des images, produits fort élaborés de la nature, fleurs ou étoiles, s'unissent docilement aux produits des nombres en un concert parfait. L'écriture, la mathématique, l'abstraction composent avec la couleur un décor sans défaut. C'est, à coup sûr, l'œuvre d'un maître. Mais un siècle d'art timouride nous a appris à ne point estimer trop ce qu'un grand nombre d'artistes ont excellé

à faire; la composition même panneau du fond, décoré de dans tant de strictes construc- ble, nous l'avons vu dans bien n'est pas moins gracieusement *Shâh-Nâmeh* de la Bodléienne, Cour d'Abu'l Fath Ibrahim)¹.

Dans cet ordre, la perfec- gner Behzâd. Par contre, là habituels mérites de Behzâd, couvrir de plus faibles inventions. Cet artiste qui, nous l'avons vu, a merveilleuse- ment le sens de la vie, qui invente des anecdotes, et qui nous fait croire volontiers à la puissante démarche des êtres qu'il anime, s'est plu ici à retirer de son univers dramatique les personnages auxquels il s'est intéressé.

Ne considérons encore que leur psychologie, s'il est permis de le faire. Ce sont assurément des êtres incertains, divisés contre eux-mêmes, affligés de cette incapacité d'agir qui est la marque de tant de personnages des miniatures. Penchés et rêveurs, ils attendent que leur destin s'achève sans eux. Techniquement, ils ne semblent pas davantage créatures de Behzâd. Leur démarche est pesante et maladroite, ils sont posés sans vérité dans le monde. Voyez, au premier plan, ce « promeneur solitaire » que sa pensée agite. Dans le mouvement qu'il est destiné à figurer, il est plus arrêté qu'en marche, il est saisi brutalement et figé dans une attitude qui n'annonce rien, il ne nous offre d'aucune façon ce plaisir des choses mobiles qui est un des plus précieux de la peinture. Si le propre de Behzâd est de représenter le « devenir », Behzâd est bien absent de ce tableau-ci.

Devons-nous, en définitive, refuser au maître de Hérat une des rares œuvres qu'il revendique précisément? Il y a assurément des gaucheries qui étonnent de la part d'un artiste qui paraissait si parfaitement garanti contre elles, et qu'on peut attribuer, peut-être, à la y a aussi un manque d'in ce que nous connaissons lités survivent. La compo n'est pas sans bonheur. distribué entre ces prota groupe des deux docteurs la diagonale, un groupe bout. L'intervalle qui les changement de décor et veau personnage, isolé, ce



FIG. 9. — DÉTAIL DE LA QUATRIÈME MINIATURE.

est tout à fait traditionnelle. Le fleurs délicates, tendre rappel, tions, d'une nature plus aimables œuvres timourides, et il orné dans cette miniature du qui date de 1420 environ (La

tion ne suffit donc pas à dési- où nous comptons retrouver les nous sommes surpris de dé-



FIG. 10. — DÉTAIL DE LA QUATRIÈME MINIATURE.

collaboration d'un élève. Il vention qui cadre mal avec de lui. Mais de rares qua- sition même, si simple, L'espace est subtilement gonistes immobiles. Au assis fait pendant, selon de deux personnages de- sépare est animé par un par la présence d'un nou- lui-là, qui est montré dans

1. Bodleian Library, Oxford, Ouseley Add. 176. Voir Binyon, Wilkinson and Gray, *op. cit.* pl. XXXVIII.

une attitude différente, s'appuyant sur un bâton, un livre auprès de lui. Si, par un même procédé, nous cherchons, selon la diagonale, la symétrique de cette dernière figure, nous trouvons un nouveau groupe de personnages debout, plus vivants, plus heureux dans la mimique. Remarquez qu'ils sont situés, par rapport aux deux autres personnages debout, selon une ligne encore oblique. Entre les deux groupes s'étend un long espace, dont un dessin trop simple augmente la monotonie. Pour en rapprocher les limites, pour diminuer ce point mort, l'artiste imagine le dernier personnage, qui est le seul en mouvement et qui a pour objet, en quelque sorte, de supprimer l'intervalle par sa marche même. Nous avons vu qu'il ne remplit qu'incomplètement sa mission. Mais il est là dans ce dessein. Dans cette composition si simplement savante, sans axe visible, et que soutient une sorte de symétrie en zigzag, se trahit un artiste qui a, dans l'organisation des valeurs, précisément le sens du mouvement.

Mais là où nous retrouvons vraiment Behzâd, c'est dans l'humaine et profonde vérité des figures. Il n'y a rien de plus accordé à la vie que ces sobres visages qui, sous leur apparente impassibilité, montrent une forte expression. Voyez ce docteur — le cadi — (fig. 9) perdu dans d'obscures méditations. Il n'a pas cet air évasif et inconsistant qui fait ressembler tant de personnages timourides à des fleurs, il n'a pas davantage cet aspect inexpressif qui, dans la plupart des miniaturistes musulmans, équivaut à une véritable absence d'être. Il a une expression profonde dans son inexpression même. Tout, sur son visage, indique une extrême attente de son âme, sans détruire le rayon de réalité qui l'illumine dans sa rêverie même.

Mêmes remarques pour la plupart des figures de cette miniature. Le mot portrait, qu'on a le tort de vouloir utiliser pour toute ressemblance à peine formée, est ici presque insuffisant. Ce sont plutôt des symboles d'âme, pris dans la matière robuste d'une personne. Ces deux figures (fig. 10), que j'ai tenu à rapprocher, sont moins différentes par leurs traits que par leur expression. Il s'agit, en quelque sorte, du même visage que deux sentiments distincts font accéder à une identité différente. L'attention respectueuse, l'âpreté querelleuse, la dévotion aux idées et aux hommes, l'obstination même devant le divin composent avec le même matériel physique deux caractères et jusqu'à deux personnes.

De notre examen nous retirons donc cette observation que l'art qui manque le moins à Behzâd, là où tout le reste semble l'abandonner, c'est l'art même de l'homme. Même s'il néglige les inventions du mouvement, s'il ne se soucie pas



FIG. 11. — DÉTAIL DE LA TROISIÈME MINIATURE
DU BUSTAN DU CAIRE.

d'imaginer ces anecdotes qui permettent au génie créateur de rivaliser avec le hasard, il garde le secret des visages humains, il suscite dans un genre sans âme tout l'apparat de la psychologie et les valeurs de l'existence.



FIG. 12. — LE BUSTAN DU CAIRE.
TROISIÈME MINIATURE : LE MENDIANT DE LA MOSQUÉE.

Les deux autres miniatures du Caire ne nous font apparaître sur Behzâd rien de nouveau, sinon l'ingéniosité et l'extrême diversité de son génie. Sur la troisième (fig. 11, 12), l'artiste a montré tous ses dons. La miniature représente un vieillard à qui l'on refuse l'entrée d'une mosquée. Il s'agit du conte intitulé : « Le mendiant de la mosquée » (cf. la traduction de Barbier de Meynard, chapitre III, p. 154). Ce vieil homme nous est dépeint, au premier plan, tête nue, le visage rigoureusement modelé, avec une sorte de réalisme populaire, tenant à la main une sébile. Non loin, le mur extérieur de la mosquée d'où coule l'eau pour les ablutions rituelles. Un esclave de couleur tient prête une serviette pour essuyer les pieds d'un adorateur qui se dispose à pénétrer dans la mosquée. La mosquée elle-même est figurée avec un art minutieux et un souci des détails très significatif. Cette architecture, merveilleusement décorée, dont toutes les parties sont exactement rendues, n'est plus seulement un prétexte de fantaisie à une débauche d'ornements. Elle

est autre chose qu'un décor de théâtre à deux dimensions, derrière lequel on sent bien qu'il ne se passe rien. Elle est vraiment construite, édifice où la vie s'organise, monument où l'espace est compris. Il n'en reste pas moins que le peintre a consacré ses plus grands efforts à cette mise en scène, dont la diversité décorative est sans égale.

Ne nous en étonnons point. Le rêve monumental est indispensable à l'âme orientale. Et songeons à tous les tableaux de notre Renaissance, où les plus grands artistes ont dépensé tant de talent à l'invention d'architecture de théâtre.

Par-dessus le mur extérieur, on peut voir la cour intérieure de la mosquée qui nous est montrée, par une supercherie de perspective, à vol d'oiseau. Devant le *mihrab*, sous le dôme du *livan*, enseigne un docteur. A gauche, un homme dans une des positions de la prière. Un *minbar* — chaire auprès de laquelle est accroupi un homme endormi — déroule ses triples marches. Le *mihrab* et la façade du *livan* — et aussi le mur extérieur du sanctuaire — sont décorés avec un sens étonnant du luxe géométrique. Si nous le comparons à celui que représentait la miniature précédente, nous verrons que presque aucun motif ne se répète : une sorte de puissance indéfinie d'invention en résulte, à un degré presque exténuant. Il semble que des combinaisons sans fin d'images très nettement finies cherchent à agacer, à aveugler notre regard.

Plus à gauche encore, sous les premières arcades d'une galerie, un charmant tableau s'offre à nous (fig. 11) et ce rare visage d'éphèbe s'associe dans notre souvenir à certaine Vierge de l'Annonciation. Il y a dans le maintien de cette heureuse figure une grâce, un naturel, une sorte de jeune décision qui en font une œuvre exemplaire. Seul le pinceau d'un très grand maître a pu former, par ses détours déliés, une harmonie aussi parfaite et aussi parfaitement réelle. C'est l'opération du génie. Et c'est peut-être pourquoi Behzâd a voulu inscrire son nom, près de cette figure à laquelle il acquiesçait, sur le livre qu'un professeur tient ouvert sur son genou. On peut y lire, sur la page de droite : « Zaïd a frappé... » (C'est un exemple grammatical classique.) Et sur la page de droite : « Œuvre de l'esclave Behzâd. »

La dernière miniature (fig. 13) est fort originale, et elle montre à quel degré de précision technique l'artiste pousse le développement de ses thèmes décoratifs. C'est une véritable coupe architecturale qu'il nous présente. Et il est évident que plus rien ne compte que l'ingéniosité paradoxale avec laquelle l'édifice s'ouvre devant nous, comme dans le *Diable boîteux* de Lesage. Le sujet est lui-même très ingénieusement choisi pour cette composition audacieuse. Zulaykha, la femme de Putiphar, tente par une suprême ruse de venir à bout de la résistance de Yusef — Joseph — qui s'est jusqu'ici dérobé à ses épreuves. Elle a fait construire un étrange pavillon aux septuples portes, et à l'intérieur de sa chambre, par une invention détestable, elle a orné les murs de peintures la représentant dans les bras de Joseph. Elle le fait entrer, ayant combiné que cet homme vertueux ne voudra pas détourner la tête dans la crainte d'apercevoir ces images indécentes et sera par conséquent forcé de la regarder et, dans le même moment, succombera à ses charmes. Mais Joseph voit tout de suite ce piège diabolique, il supplie le ciel, et toutes les sept portes qui devaient empêcher sa fuite s'ouvrent devant lui et lui permettent d'échapper à Zulaykha. Joseph est représenté comme un prophète, la figure couverte d'un voile et la tête couronnée d'un halo. Zulaykha cherche à le retenir

d'une main hardie, par un mouvement qui est merveilleusement imité de la nature, et tel que seul Behzâd a pu le concevoir et le reproduire. Dans ces deux personnages, dont les figures sont presque effacées, il y a une vérité, une vivacité d'attitude, une sorte de « progrès », de marche en avant qu'on ne peut supposer qu'à des personnes réelles. Nous retrouvons dans ce petit groupe les mêmes qualités, le même art que dans la grande miniature de la fête de Husayn Mirzâ. Ces deux miniatures sont aussi proches l'une de l'autre qu'elles sont différentes, l'une et l'autre, de toutes celles que l'on attribue à la même époque.

Maintenant que nous avons terminé l'examen sommaire des quatre miniatures authentiquement signées de Behzâd, et d'une cinquième qui n'est pas signée mais qui est authentique, nous savons à peu près discerner quels sont les principaux caractères de cet art :

1° Le caractère le plus constant, c'est l'imitation de l'homme, le sens de l'humain, l'aspect concret qu'il restitue à des formes jusque-là hiératiques, anonymes, impersonnelles.

2° Le second caractère, c'est le sens du mouvement, qui est aussi le sens de la vie. Behzâd, dans un art qui était maniéré, factice, tout en poses stationnaires, a disposé des pas, des élans, des actes et les a rendus avec vérité.

3° Le troisième caractère, c'est le mouvement dans la composition même. Les compositions de Behzâd ne sont pas statiques. Elles se développent selon des inventions successives qui justifient des groupements fort divers, et que l'œil découvre comme un spectacle changeant et artistement formé.

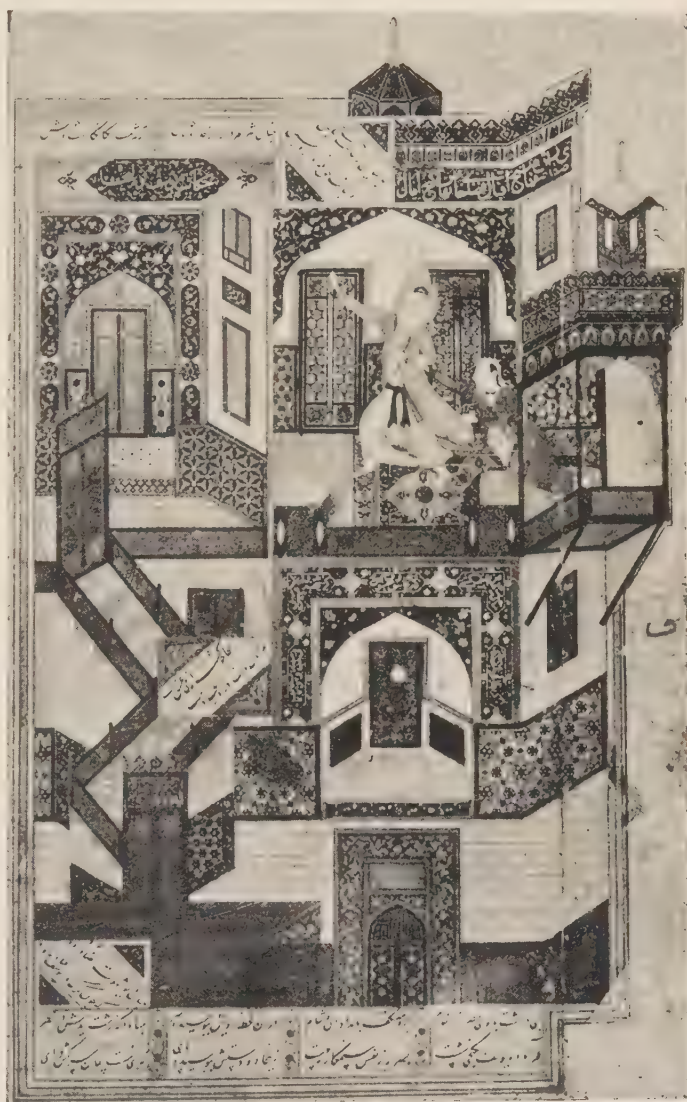


FIG. 13. — LE BUSTAN DU CAIRE.
CINQUIÈME MINIATURE : JOSEPH ET ZULAYKHA.

4° Le caractère de la technique n'est pas moins déterminé. C'est un mélange rare de vigueur et de délicatesse, de force réaliste et de souple détour. C'est l'usage inimitable d'un trait qui ne semble offrir que des plaisirs décoratifs, et qui cerne le réel avec une sorte de puissance, en tout cas, avec une sensibilité intelligente. La délicatesse de Behzâd est celle d'un art qui ne se soucie que de l'essentiel, mais qui le traite avec autant de subtilité que si l'essentiel n'était que nuances et détails amoureuxment cherchés. Behzâd réduit ses figures à des schémas où, loin d'être prisonnières, elles trouvent la vie, la grâce et la vérité.

5° La palette de Behzâd demanderait une étude à part. D'après le témoignage des contemporains, et d'après la comparaison que nous pouvons faire, il semble que le maître de Hérat ait été moins soucieux d'innover dans cette partie de son art que dans le reste. L'école timouride avait poussé à un tel degré la science et l'invention des couleurs qu'il ne restait aux peintres de la fin du xv^e siècle que le pouvoir d'imiter. D'autre part, les miniaturistes ne s'étaient pas donné le dessein de rivaliser dans leur art avec les couleurs de la nature. Ils se délivrent de ce joug et s'abandonnent à une débauche d'inventions gratuites, de nuances rares, de teintes inventées. Ils assemblent, selon des soucis purement décoratifs, leurs mille splendeurs colorées. Or, si paradoxal que cela paraisse, il est moins facile pour un grand artiste d'être original et créateur là où l'invention est libre que, lorsqu'obligé de représenter quelque chose, il est aux prises avec des contraintes que son génie seul lui permet de surmonter. En ce qui touche les couleurs, notamment, l'invention est le propre plus du technicien que de l'artiste, et elle expose ce dernier à des surenchères de préciosité qui ne peuvent lui être que préjudiciables. Il y a chez les Timourides un appétit vertigineux de nuances imperceptibles, qui glissent insensiblement à leur contraire, et qui répugnent à tout nom, une habileté de virtuose à entraîner dans une pure fantaisie les couleurs primitives. Mais sans aller plus loin que ses devanciers dans cette sorte d'enfantement, Behzâd réagit plutôt par une palette plus simple, moins déliquescente, fort subtile, certes, mais aux harmonies plus justifiées. Auteur de quelques taches éblouissantes qu'il assourdit par d'heureux voisinages, il dispose les tons les plus divers et les plus diversement variés, qui forment à nos regards comme un tapis indéfinissable de sensations. Même quand les nuances se croisent et se décroisent, tramant l'espace avec préciosité, ce qui domine, ce qui l'emporte, c'est l'impression de tons purs, intacts, qu'aucune alliance frelatée ou incongrue ne vient atteindre. Behzâd garde à la couleur son plus beau caractère, celui de n'être qu'un accident de la lumière.

EUSTACHE DE LOREY.

LE RÉALISME DE CARAVAGE



FIG. 1. — CARAVAGE. — BACCHUS.
(Florence, Galerie des Offices.)

Phot. Alinari.

La mode, reine du goût dans le domaine de la critique comme ailleurs, a mis dernièrement en honneur, dans tous les pays, les disciples de Caravage. L'attention des historiens s'est portée d'abord, il y a une trentaine d'années, sur le maître lui-même¹. Il s'agissait alors d'un épisode de la querelle du baroque à ses débuts. Caravage — avec Bernin — fut un des premiers artistes de son temps à être réhabilité devant l'opinion, parce qu'il se distinguait des

1. Sur Caravage, voir notamment les travaux de MM. Lionello Venturi, *Studi su Michelangelo da Caravaggio* dans l'*Arte*, 1910, pp. 191 et 266 sqq. et *Il Caravaggio*, Rome, 1925, — et Léopold Zahn, *Caravaggio*, Berlin, 1928. Ce dernier ouvrage fournit une bibliographie à jour et complète, à ce point de vue, la notice de Thieme et Becker. M. René Schneider, dans sa *Peinture Italienne du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, 1930, résume bien, en quelques lignes, les caractères généralement attribués à l'art de Caravage.

purs académistes, disciples des Carraches¹. Tout récemment, la découverte successive des Le Nain et de Georges de la Tour a rendu, de nouveau, actuel, en France, le problème du luminisme et du « réalisme » de Caravage.

On considère, généralement, comme acquis ces deux points : que Caravage est un réaliste intransigeant, farouche, presque agressif et qu'il est l'initiateur du luminisme expressif en Europe au XVII^e siècle; deux propositions étroitement liées l'une à l'autre, et contribuant également à nous donner l'image d'un artiste, à la fois vulgaire, brutal et tragique, en opposition frappante avec son entourage et, pour tout dire, individuel avant tout.

Il semble que l'on ait exagéré, au moins en France — pour les besoins de la thèse qui oppose aux officiels les « maîtres de la réalité » — le caractère abrupt et l'indépendance farouche de l'art de Caravage. Il paraît opportun d'examiner dans quelle mesure cet artiste se rattache au mouvement d'idées de son temps. Viollemment opposé, certes, aux Carraches et au groupe des artistes interprètes, comme eux, d'une piété dirigée, plus ou moins étroitement, par la fameuse Compagnie; mais nullement isolé et sans attaches avec son temps; représentant d'un art où les effets d'ombre et de lumière jouent, assurément, un plus grand rôle que chez les Bolonais, mais plus retenu, dans ce domaine, qu'un Greco, qu'un Tintoret surtout, vrais maîtres des *tenebroso*.

Si l'on a exagéré, ainsi, son indépendance et son opposition au milieu contemporain, c'est parce qu'on l'a étudié souvent avec quelque passion, pour justifier une thèse — celle du « réalisme » français au XVII^e siècle — qui ne sera pas directement discutée ici, mais qui s'éclairera, peut-être, cependant, de quelques lueurs nouvelles — et parce que l'on a, surtout, tendance à considérer l'époque de la Contre-Réforme comme obéissant, toute entière, à une impulsion unique, comme directement formée sur une sorte d'idéal abstrait, impératif et tout puissant.

Ni l'une ni l'autre de ces hypothèses ne paraît conforme à la réalité historique. En ce qui concerne le caractère « réaliste » d'une certaine branche de l'art français du XVII^e siècle, il faudra montrer quelque jour qu'il s'agit d'une fausse assimilation des préoccupations « naturalistes » des XIX^e et XX^e siècles avec l'esprit des petits maîtres du XVII^e, bien éloignés, certes, du fanatisme académique qui commande tout l'art religieux après l'échec final du traditionalisme populaire de Caravage, tel qu'il sera défini dans un instant — mais nullement attentifs à la réalité courante, appréciée pour sa signification quotidienne, et guidés, au contraire, par des règles de composition et des formules d'observation toutes faites, peintres de genre et non peintres populaires.

1. C'est Marcel Reymond qui tenta le premier plaidoyer d'ensemble en faveur de Bernin : *Le Bernin*, Paris, s. d., et de l'art baroque en Italie — résumé dans son livre *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912, et surtout dans les chapitres sur l'architecture italienne de *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, tomes V et VI. M. Rouchès a consacré, en 1913, une thèse aux *Carraches*; il s'y est fait le défenseur de leur « naturalisme ». En Allemagne, l'ouvrage d'ensemble est celui de M. Nicolas Peusner : *Barockmalerei in den Romanischen Ländern*, Berlin, 1928, qui défend, au contraire, vigoureusement la distinction entre maniérisme et éclectisme baroque.



FIG. 2. — CARAVAGE. — JOUEUSE DE LUTH.
(Leningrad, Musée de l'Ermitage.)

Phot. Hanfstaengl.

En ce qui concerne, d'autre part, l'époque de la Contre-Réforme, on montrera sans doute aussi un jour, avec toute l'ampleur que le sujet comporte, quelle faute est commise par ceux qui la représentent comme un mouvement volontaire et d'origine exclusivement ecclésiastique et romaine. Voir dans les ordonnances du Concile de Trente une source d'esprit nouveau pour l'art de la Contre-Réforme, c'est prendre l'effet pour la cause, ou, plus exactement, réduire à l'observation des signes extérieurs l'étude d'un temps chargé de l'angoisse spirituelle des deux siècles suivants, où se découvre, en germe, tout le conflit moderne de la raison et de la foi. Le Concile de Trente a réglementé et interdit, il a orienté la piété orthodoxe dans une voie décisive, mais il n'a rien suscité d'autre qu'un conformisme intellectuel et dévotieux où l'on ne saurait reconnaître une source vive d'art ni de pensée.

Admettant que le Concile avait suscité un art nouveau, on a soutenu que le développement de celui-ci s'était fait en deux temps. Il aurait traversé d'abord, vers les années 1545-1570, reflétant l'esprit de l'Inquisition, une période de rigo-

The first of these is the fact that the United States is a young nation. It is only about 150 years old, and has not yet reached the age of maturity. This is a disadvantage, for it means that the country has not had time to develop its resources fully. However, it is also an advantage, for it means that the country has not yet become too large and too complex to manage.

The second of these is the fact that the United States is a free nation. It is a country in which the people are free to express their opinions and to follow their own paths. This is a great advantage, for it means that the country is able to attract the best and the brightest from all over the world.

The third of these is the fact that the United States is a powerful nation. It has a large and strong army, a powerful navy, and a strong economy. This is a great advantage, for it means that the country is able to protect itself and to help other countries.

The fourth of these is the fact that the United States is a democratic nation. It is a country in which the people have the right to elect their representatives and to have a say in the government. This is a great advantage, for it means that the country is able to govern itself in a fair and just manner.

The fifth of these is the fact that the United States is a country of opportunity. It is a country in which the people are able to improve their lives and to achieve their dreams. This is a great advantage, for it means that the country is able to attract the best and the brightest from all over the world.

The sixth of these is the fact that the United States is a country of progress. It is a country in which the people are always looking for new ways to improve themselves and their country. This is a great advantage, for it means that the country is able to stay ahead of the times.

The seventh of these is the fact that the United States is a country of peace. It is a country in which the people are able to live in peace and harmony with each other and with the rest of the world. This is a great advantage, for it means that the country is able to attract the best and the brightest from all over the world.

The eighth of these is the fact that the United States is a country of hope. It is a country in which the people are always looking for a better future. This is a great advantage, for it means that the country is able to attract the best and the brightest from all over the world.

The ninth of these is the fact that the United States is a country of love. It is a country in which the people are able to love each other and to love their country. This is a great advantage, for it means that the country is able to attract the best and the brightest from all over the world.

The tenth of these is the fact that the United States is a country of faith. It is a country in which the people are able to have faith in themselves and in their country. This is a great advantage, for it means that the country is able to attract the best and the brightest from all over the world.

historiques, dont l'unité même est toujours d'une certaine diversité. Toute identification d'une époque avec un courant unique est, *a priori*, impossible. Il y a du maniérisme encore au XVIII^e siècle et déjà du baroque au XVI^e — en admettant même que l'on puisse s'accorder sur les caractères précis du baroque et du maniérisme en soi. D'autre part, le maniérisme n'est pas sorti des décrets du Concile, ce sont des phénomènes simultanés qui n'épuisent pas plus l'époque qu'ils ne la définissent. Enfin, la puissance, suggestive des formes est limitée, elles seules n'expliquent pas l'œuvre d'art, pas plus que le syllogisme n'explique seul, par exemple, la pensée du Moyen Age. Prenons garde à une nouvelle querelle des universaux !

Ce n'est pas parce que le vieil Ammanati, traîné devant l'Inquisition, a rétracté ses erreurs, formulé des regrets d'avoir pratiqué un art païen, attaché au culte de la forme humaine, qu'on peut raisonnablement conclure à une réforme de l'homme ni de son temps. L'esprit du Concile est une force évidente dans le domaine de l'art, comme dans tous les autres, mais, à aucune époque, il ne s'exerce seul pour modeler le siècle. Comme la Contre-Réforme, l'art de la Contre-Réforme déborde aussi le cadre des or-



Phot. Bailliez.

FIG. 4. — QUENTIN METSYS.
LA MORT DE SAINTE-ANNE.
(Musée de Bruxelles.)

donnances d'un concile. L'étude du style de Caravage n'est possible que si, étudiant le xvi^e siècle finissant, l'on écarte d'abord toute idée d'une profonde harmonie spirituelle due à l'action du Concile et seulement rompue par quelques mauvais garçons cherchant leur inspiration dans les tavernes et les bouges.

Au fond, ceux qui parlent, aujourd'hui, du réalisme de Caravage demeurent fidèles à l'interprétation de ses premiers historiens, les Mancini, les Bellori et les Baglione, en particulier, formés à l'admiration des principes académiques dans les collèges des Jésuites, apologistes passionnés d'un style officiel, pour des raisons autant religieuses qu'artistiques, détracteurs du pauvre Caravage pour les motifs que nous allons essayer d'expliquer. C'est d'après eux que l'on continue à voir en lui un homme qui s'inspire « dans la plus basse réalité », qui cherche son inspiration non plus dans le calme de l'atelier ou des Académies, mais dans la « vie grouillante de Naples ou de Rome ». On voit encore en lui un artiste que « ni l'horreur ni la laideur n'effraie », en un mot, une sorte de démon brutal, celui-là même qui — vingt ans après sa mort — scandalisait Poussin et lui semblait venu pour « détruire la peinture ».

Sans doute, a-t-on essayé dernièrement de montrer que Caravage n'était peut-être pas si éloigné des Carraches qu'on ne l'avait cru jusqu'alors. Mais — à en croire M. Herman Voss ou M. Rouchès — le mouvement viendrait des Carraches, qui révélant certaines tendances réalistes, se rapprochent de Caravage, sans que l'image traditionnelle d'un Caravage révolutionnaire appelle correction. Réserve faite de tout ce qu'il y aurait à dire sur cette interprétation des Carraches « disciples de la nature », on s'attachera plutôt à examiner d'abord objectivement, sous l'angle de son réalisme, l'œuvre de Caravage.

On doit noter d'abord sa complexité et, qu'en tout cas, une partie importante au moins de cet œuvre n'a rien de réaliste, au sens actuel du mot. Laid, brutal, populaire, le *Bacchus* de Florence? (fig. 1). Tout au contraire, un morceau stylisé autant qu'il est possible. La draperie, claire et riche, fait songer aux étoffes d'Ingres, qui n'a jamais passé pour prendre ses modèles dans la basse réalité, ni pour les interpréter avec grossièreté. Les formes de ce jeune homme divinisé ont, d'autre part, quelque chose d'abstrait et de conventionnel qui saute aux yeux; c'est une arabesque, une écriture, nullement un morceau véridique. Quant au thème, qui ne voit que l'artiste est ici tout proche d'un Botticelli? Son *Bacchus* entretient avec la réalité vécue des liens aussi artificiels et subtils que les fameuses figures du *Printemps* avec les fêtes populaires de la Florence du Quattrocento. S'il faut reconnaître, ici, quelque part au réalisme, c'est dans la qualité de l'exécution et encore ne saurait-on parler, dans ce cas, de qualités vulgaires, mais plutôt de science raffinée, excluant toute improvisation quasi sauvage et spontanée.

S'il s'agit de la *Joueuse de luth* (fig. 2) ou de la *Diseuse de bonne aventure*, il est certain que le choix des scènes indique un souci d'interprétation de la vie quotidienne, mais on ne voit pas encore ce qu'a de vulgaire, ou de grossier, l'une ou

l'autre de ces compositions. C'est un cadre social bourgeois qu'elles évoquent en premier lieu, même et surtout la seconde, qui nous présente une bohémienne fort accorte, sans rien de rustique ni d'inquiétant. On observera que la *Diseuse* répète une composition en faveur à Venise depuis au moins un demi-siècle, et que cette scène de rue est peinte dans un esprit quasi aristocratique. L'adoption flagrante d'une forme fixe, en ce qui concerne la vision aussi bien que la composition de l'œuvre, est évidente; elle exclut toute idée de bassesse, voire de hardiesse. On ne peut songer d'ailleurs à faire de Caravage l'initiateur du beau métier de peindre, ni non plus de la scène de genre, tout au plus un intermédiaire entre les Flamands ou les Italiens du siècle précédent et les petits maîtres du XVII^e siècle international. Comme portraitiste égale-

ment, il prolonge une tradition qui l'apparente tantôt aux Vénitiens, tantôt aux maniéristes florentins et qui lui mériterait, dans ce domaine, au premier chef, l'épithète d'éclectique. On ajoutera qu'un Annibal Carrache, dans son *Mangeur de Fèves*, ou dans certains nus, est souvent beaucoup plus vulgaire, plus réaliste — c'est-à-dire, au fond, pour nous, naturaliste — que Caravage. N'est-ce pas, au surplus, dans la *Pietà* de ce dernier artiste, que se découvre la source du style oratoire d'un Rubens? Caravage est souvent lié, de fort près, à ses rivaux, il est un peu dans la situation d'un Delacroix à l'égard de l'académisme de son temps.

On entrevoit déjà, ainsi, la figure d'un Caravage lié de près à ses contemporains. Différent certes d'un Carrache, comme un Franz Hals le sera d'un Rembrandt, un Rubens d'un Poussin. Il n'y a pas plus d'unité générale que d'unité nationale absolue en Europe, au XVII^e. C'est, au contraire, le siècle des querelles — Anciens et Modernes, Poussinistes et Rubénistes, Carraches et Caravage — et c'est bien pourquoi il est vivant. On pense montrer, au surplus, que le germe de



FIG. 5. — CARAVAGE. — LA CONVERSION DE SAINT PAUL.
(Rome, Sainte-Marie-du-Peuple.)
Phot. Alinari.

toutes ces querelles est au XVI^e siècle, dans la crise capitale de l'art religieux, consécutive à l'effort d'unification arbitraire du Concile et à la séparation qui en est résultée entre l'art et la religion. Quelles que soient les différences qui existent entre l'art de Caravage et celui des Carrache — on ne songe certes pas à les dissimuler — il est certain que tout un aspect de l'œuvre du premier de ces artistes — dans des genres aussi divers que la scène de genre, le portrait et la grande composition religieuse — nous le montre imbu de traditions et de soucis d'école. Ce n'est pas dans la rue, c'est dans l'atelier que se forme sa manière.

Si l'on considère, en effet, son fameux « luminisme », qui en ferait d'après certains une sorte de démon du clair-obscur, un visionnaire, précurseur de Rembrandt, on remarquera que le nombre de ses œuvres qui s'éclairent d'un jour de cave est limité, et, surtout, on observera que ce sont souvent des considérations locales d'éclairage qui justifient la froideur et les contrastes du coloris. Évidemment, au parti pris des Carraches, qui adoptent une gamme de couleurs claires et

une harmonie de teintes pauvres, monochromes, où les tons restent indépendants, et constituent comme un des éléments distincts de l'art de peindre, Caravage en oppose un autre, où les couleurs disparaissent en tant qu'entités. Il n'est pas même cependant, le créateur de cette convention, qui subordonne à un effet d'ensemble les différents moyens techniques, irréductiblement opposée à celle des Carrache, des Le Brun, des David et des Ingres, pour qui la peinture est comme un coloriage, le remplissage, avec des couleurs, d'une forme précédemment fixée par le dessin. Caravage est de ceux qui, de Léonard à Rembrandt, en passant par Tintoret — dont l'influence sur lui a été si grande — estime que les différentes parties de la technique doivent se fondre en vue d'un effet unique. Sa conception de la couleur découle

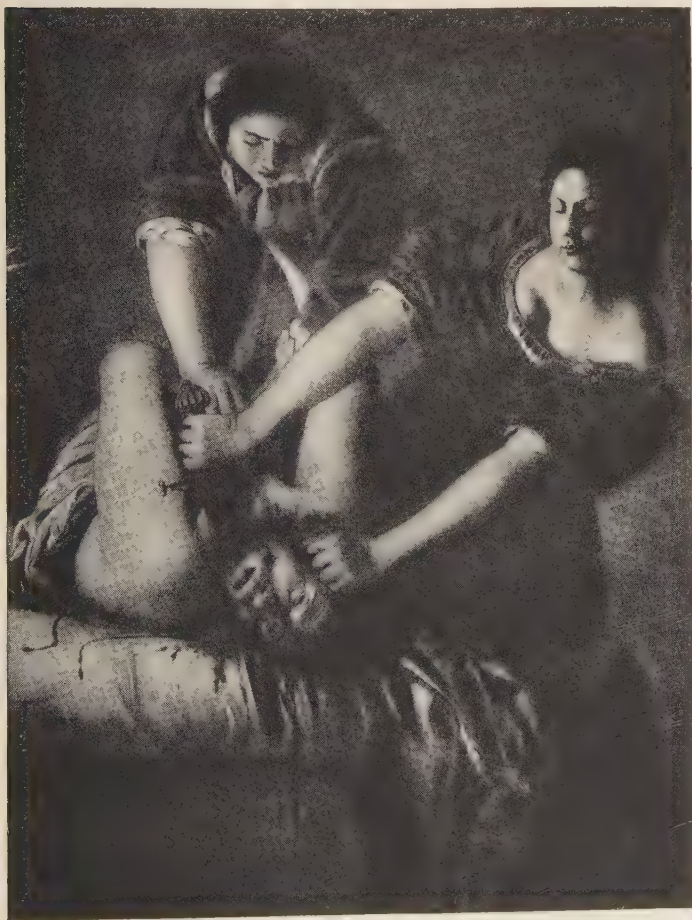


FIG. 6. — CARAVAGE. — JUDITH. *Phot. Hanfstaengl.*
(Naples, Musée national.)



FIG. 7. — CARAVAGE. — LA MADELEINE.
(Rome, Palais Doria.)

Phot. Alinari.

donc d'une conception générale de la peinture et non d'un empirisme grossier. Ce n'est pas dans les tripots qu'il a cherché l'inspiration, mais à l'école Saint-Roch et il s'agit essentiellement ici d'une recette d'atelier. Ne savons-nous pas, d'ailleurs, qu'il avait coutume — comme plus tard Poussin — de se servir d'une chandelle pour donner les ombres aux modèles, et qu'il se plaisait même à étudier ses effets sur de petites poupées, placées dans un rayon artificiel de lumière? Or, avant lui encore, un Corrège, dans sa fameuse *Nuit*, avait utilisé ce procédé de la source lumineuse placée dans le cadre même du tableau, pour renouveler artificiellement son art. Ni sur ce plan, ni sur celui de l'inspiration, le « luminisme » de Caravage n'apparaît donc comme une révolution individuelle. Ce

n'est pas lui l'initiateur lyrique des *tenebrosi*, c'est Léonard et Tintoret; ce n'est pas lui l'inventeur de la méthode, c'est Corrège. On pourrait dire, plutôt, que, sur ce point, il maintient l'art dans la voie des pratiques d'atelier.

On se demandera, sans doute, alors comment s'expliquent les résistances qu'il rencontra. Il faut y voir évidemment autre chose qu'une simple rivalité de personnes. Il ne s'agit pas de banaliser Caravage et de méconnaître son originalité véritable, et le moment est venu d'examiner un groupe d'œuvres où nous trouverons, peut-être, sous un tout autre aspect, le véritable sens du réalisme caravagien. Avec les peintures de la chapelle Contarelli, la *Mort de la Vierge*, la *Madeleine*, un *David* et un *Sacrifice d'Isaac*, nous tenons les pièces essentielles du procès.

On va répétant que, si les chanoines de Santa Maria del Popolo refusèrent le *Saint Mathieu* (fig. 3), c'est parce qu'ils furent scandalisés par la vue d'un paysan, aux jambes fortes et aux pieds massifs, jetés pour ainsi dire à la face du spectateur; que, si la *Mort de la Vierge* souleva l'indignation des âmes bien pensantes, c'est parce qu'il parut impie d'admettre cette identification de la Mère de Dieu et d'une moribonde vulgaire, aux jambes enflées, tuméfiées déjà par la mort, au visage

altéré par le trépas physique. On citerait, cependant, beaucoup d'œuvres du Moyen Age empreintes, semble-t-il, d'un pareil réalisme : du Saint Théodore de Chartres, image du parfait chevalier, au chanoine van der Paële de Van Eyck, aux scènes cycliques de la Vie de la Vierge et du Christ, évoluant, comme l'a montré M. Mâle, sous l'influence des mœurs et de l'observation journalière de la réalité. On pourrait encore rappeler la place prise dans l'iconographie du xv^e siècle, par le théâtre contemporain; et la floraison dans les miniatures d'une faune ou d'une flore réellement pittoresques, sans oublier le développement remarquable des scènes de genre dans les grands retables du Moyen Age finissant.

Il convient, pourtant, de remarquer que toujours quelque chose semble avoir distingué la conception de Caravage de celle de ses prédécesseurs. Rapprochons de la *Mort de la Vierge* la *Mort de Sainte Anne* par Quentin Metsys, au Musée de Bruxelles (fig. 4). La différence d'accent est indéniable. De même, il y a un abîme sentimental et iconographique entre le *Christ Mort* d'Holbein et la *Vierge* de Caravage. Chez Holbein, le mouvement lyrique, le sens pathétique du drame poétise la vision et, surtout, il a toujours été admis que la représentation du corps du Crucifié comportait un certain réalisme : l'élément divin a quitté le corps inanimé de l'Homme-Dieu et cette humanisation même de sa dépouille répond à une vérité apologétique. Au contraire, le corps de la Vierge, tabernacle des litanies, est toujours infiniment sacré pour les croyants, au-dessus de toute interprétation, jusqu'à Caravage. De Senlis à Veit Stoss, le Moyen Age nous a montré des Dormitions ou des Assomptions de la Vierge; chez Fouquet, sa mort a quelque chose de grandiose qui rejoint le terrain mystique de Holbein. Au fond, ce qui surprend donc, chez Caravage, ce n'est pas le réalisme en soi de telle ou telle scène, c'est la hardiesse de l'in-



FIG. 8. — MANFREDI. — LA MÉLANCOLIE.
(Musée du Louvre.)

Phot. Alinari.

interprétation iconographique, l'espèce de transposition nouvelle à laquelle il nous invite. D'autres, avant lui, avaient introduit dans leurs tableaux religieux des réalités familières ou brutales, mais ils avaient observé des règles de convenance, pour ainsi dire liturgiques. Certaines figures restaient comme couvertes par une sorte de convention : saisissant de vie, le chancelier Rollin, au Louvre et à Autun, s'incline devant une Vierge de vitrail ou de missel, le chanoine van der Paële, à Bruges, s'agenouille aux côtés d'une Madone stylisée autrement mais autant qu'à Byzance, il semble ne pas la voir de ses yeux de chair si véridiques, mais seulement en esprit. Au temps de Raphaël, l'image de la Vierge se compose, pour un siècle ou deux, sous un double courant d'idéalisation des traits physiques et d'un goût subtil de l'ordonnance. Caravage est solidaire d'un Tintoret ou d'un Greco, lorsqu'il s'attache à rompre cette conception géométrique et linéaire pour lui substituer un illusionisme coloré, mais il les dépasse par sa hardiesse iconographique lorsqu'il dépouille certaines figures — la Vierge ou les Prophètes — de leurs nimbes conventionnels d'irréalisme.

A vrai dire, le peuple, et les artistes paraissent toujours avoir oscillé, vis-à-vis de la légende biblique et évangélique, entre deux tendances contradictoires : le respect et le désir de familiarité. Lorsque Brunellesco concourt pour les portes du baptistère de Florence, l'une des critiques retenues contre son bas-relief, est la violence farouche du geste d'Abraham qui s'apprête à égorger son fils comme un boucher. Opposé au *David*, et plus encore à une toile de son atelier (publiée par M. Zahn) sur le même sujet, le *Sacrifice d'Isaac* de Caravage montre, comme le rapprochement des deux *Saint Mathieu*, ou de la *Mort de la Vierge* avec la *Mort de Sainte Anne* de Quentin Metsys, où se place la susceptibilité vraie des âmes pieuses de ce temps.

Séduit par le caractère humain, populaire, de l'Evangile, Caravage est, en somme, fidèle à la vraie tradition du Moyen Age qui s'est efforcé, en face de l'intellectualisme de Byzance, de mettre la religion chrétienne dans l'intimité de la vie journalière. Or, au Moyen Age déjà, le conflit entre la foi du vulgaire, qui cherche à reconnaître les épisodes de la légende évangélique, et la religion des clercs, s'est posé, contrairement aux thèses généralement soutenues sur la belle unité spirituelle du roman et du gothique. Non seulement un saint Bernard s'oppose violemment aux Clunisiens, pour bannir de l'Eglise toute représentation de la créature, mais cette opposition entre la foi des dogmatiques et celle des spirituels ou des sentimentaux, se retrouve sans cesse. Elle est dans la nature même du Christianisme, et elle existe au XVI^e siècle comme de nos jours. Les uns cherchent la vérité dans une méditation ascétique ou altière, ils veulent « penser la foi » et voient naturellement dans toute observation du monde sensible un danger, le danger suprême. Les autres veulent assurer leur croyance en suivant par l'imagination les étapes de la vie terrestre du Christ ; ils cherchent dans le rappel des faits matériels qui ont accompagné la révélation, la confirmation sensible de leur foi, pareils à ces Bretonnes que Gauguin nous montra, voici un demi-siècle, le front plissé d'effort, tandis qu'elles

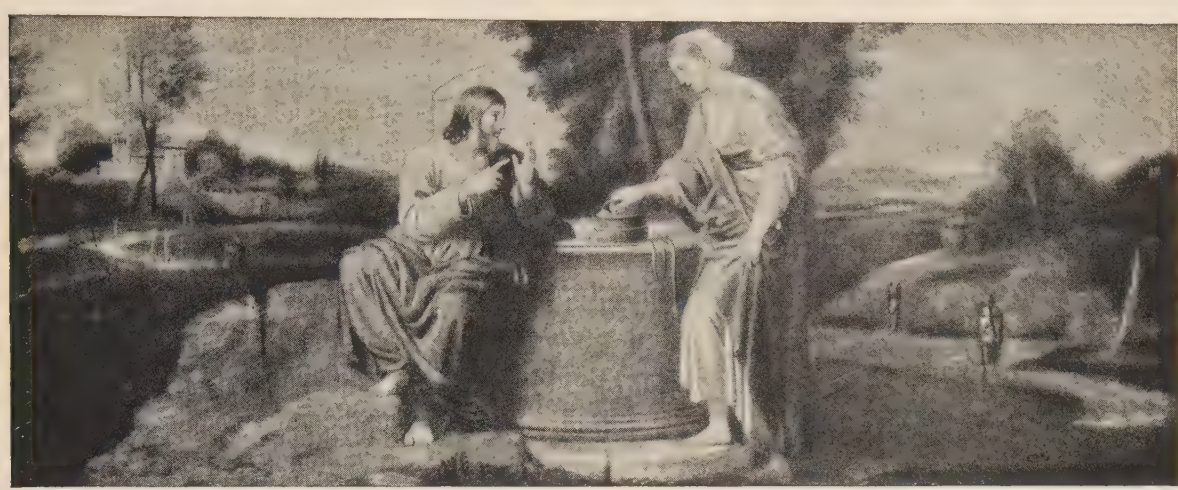


FIG. 9. — ANNIBAL CARRACCÉ. — LE CHRIST ET LA SAMARITAINE.
(Musée de Vienne.)

Phot. Hanfstaengl.

s'efforcent, attentives au sermon du recteur dans sa chaire, de transposer d'une manière sensible pour elles la lutte de Jacob avec l'ange. Rarement verra-t-on, comme au XIII^e siècle, un équilibre relatif entre deux tendances qui découlent de la nature du fait religieux chrétien, et rares même seront les œuvres où s'équilibrera parfaitement la recherche esthétique des types avec la représentation, moins naïve que familière, des scènes sacrées — étant admis que le XIII^e siècle a vu se préparer la coupure, définitivement consommée au XVI^e, entre le genre et l'art sacré.

Si, en effet, Caravage a eu le souci d'offrir à ses contemporains, dans une version moderne, les thèmes traditionnels de la religion catholique, s'il s'est efforcé de retrouver une source anecdotique et populaire, s'attachant, au fond, davantage à la tradition sentimentale du passé, dans la mesure même où il se libère des formules de l'art officiel, et si, ce faisant, il a rencontré une forte réprobation, il n'est pas cependant un isolé dans son temps. N'est-il pas tout proche d'abord d'Ignace de Loyola — non des Jésuites — qui, dans ses *Exercices Spirituels*, engage le chrétien à se représenter, par un effort d'imagination, sous une forme concrète, les scènes de la vie du Christ? C'est ici qu'éclate l'impossibilité qu'il y a à se représenter le XVI^e siècle finissant comme une époque d'unanimité profonde. Elle n'existe même pas, cette unanimité, dans les cercles religieux de Rome. Sur ce point, c'est M. Peusner qui a raison, quand il soutient que c'est seulement le XVII^e siècle qui voit s'épanouir tyranniquement l'art jésuite, l'art orthodoxe du Concile, étant d'ailleurs entendu, contre lui, que le mouvement existe depuis un siècle et qu'il n'y a pas d'unanimité artistique au XVI^e siècle dans le maniérisme. Qu'on évoque, pour s'en convaincre, avec M. Dupront, le cercle d'un Philippe Néri, d'après un opuscule contemporain¹. On verra la bigarrure d'attitudes spirituelle qui régnait

1. A. Dupront, *Autour de S. Filippo Neri; de l'optimisme chrétien*, dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* publiés par l'Ecole de Rome, t. XLIX, 1932, pp. 219 sqq.

à Rome, dans un cercle de cardinaux et de prêtres, vers les années 1575-1580. Autant d'hommes, autant de compromis entre des courants divers. On a dit souvent la vertu de Rome qui impose l'ordre, l'autorité. C'est une force immense, qui s'exprime alors dans l'orthodoxie des Jésuites et qui s'impose même à un saint Philippe Néri, quittant l'apostolat vagabond pour fonder l'Oratoire, régler le colloque des âmes pieuses entre elles et avec Dieu. Mais cette puissance de Rome ne se comprend justement que si l'on mesure la diversité des sollicitations qui guettent les esprits. Pour qui veut dominer une diversité infiniment vivante, il semble qu'il soit permis de distinguer trois courants principaux dans la vie intellectuelle et spirituelle de la seconde moitié du xvi^e siècle italien.

Un courant mystique d'abord, antérieur au Concile et canalisé, réduit par ce dernier. C'est entre 1515 et 1530 que foisonnent les chefs d'ordres religieux, fondateurs ou réformateurs des Théatins, des Capucins, des Barnabites, des Somasques, des Jésuites et de vingt autres. Autant que dans l'essor des ordres, ce courant s'exprime dans le succès des sodalités pieuses, dernier rejet des vieilles confréries, où se forme la spiritualité d'un Charles Borromée, ancêtre d'un Philippe Néri. C'est dès le début du siècle également qu'un Corrège fournit déjà les formules essentielles d'un art sentimental et superficiel, indispensable à connaître pour comprendre la déformation subie par le mysticisme ardent de saint Ignace dans le milieu romain, autant que les origines du style des Carrache. Loin de nous la pensée de méconnaître la force de ce courant populaire qui anime des formes de piété aussi diverses que l'art du Baroque et la spiritualité de saint Philippe Néri, apôtre de la rue, saint de quartier pendant vingt ans, commentateur des *Laude* de Jacopone de Todi, en qui s'incarne, une dernière fois, pour triompher et puis s'éteindre, la revendication séculaire des « spirituels ». Il y a bien des manières d'interpréter un mot d'ordre : beaucoup de religieux parleront, au xvi^e siècle, de piété populaire, le catholicisme romain ira aux masses, pour s'opposer au protestantisme, religion individuelle et altière, mais il n'y a guère de commune mesure entre la charité d'un saint Charles et d'un saint Philippe et celle d'un prélat, grand seigneur, fondateur d'œuvres, peut-être, mais qui ne se tourne vers le peuple que du haut des autels, impersonnel et lointain, dans tout l'éclat de la pompe romaine.

Face au courant mystique et populaire, c'est le courant conformiste et intellectuel qui, progressivement, l'emporte dans l'Église et dans l'art chrétien comme dans l'humanisme. Il ne semble pas que les historiens de l'art aient été assez attentifs aux travaux des historiens de la littérature et de la civilisation italiennes qui nous révèlent la formation d'un néo-humanisme tuant définitivement celui du quattrocento en le dépouillant de ses ressorts essentiels : l'émulation et le panthéisme¹. La traduction, en 1536, de la *Poétique* d'Aristote et surtout la suite des commentaires

1. Voir par exemple Toffanin, *Il Cinquecento*, et A. Belloni, *Il Seicento*, dans la dernière édition (3^e) de la grande *Storia della Letteratura italiana*, et M. Benedetto Croce, *Storia della Eta Barocca in Italia*, Nari, 1929.



FIG. 10. — ÉCOLE DE CARAVAGE. — LA VIERGE ET SAINTE ANNE.
(Rome, Galerie Spada.)

Phot. Anderson.

et des œuvres qui découlent de cet humanisme transformé en un rationalisme formel, tout ce nouvel aristotélisme platonicien, sont la source évidente de l'académisme artistique, comme du classicisme littéraire. Ce n'est pas à tort que M. Benedetto Croce met en relief ce fait que les positions intellectuelles et spirituelles sont prises alors en Europe pour deux siècles.

Enfin, il ne faut pas oublier que l'Italie de Caravage et des Carraches n'est pas seulement celle des saints, celle du Concile et de la *Poétique*, mais encore celle de Galilée et de Campanella, apôtres et martyrs de l'empirisme moderne. Et la question se pose ici de savoir dans quelle mesure Caravage peut être considéré comme le représentant en peinture de ce mouvement rationaliste, empiriste ou « réaliste » si l'on veut.

Autant que les Galilée et les Campanella, il représente bien l'opposition, il est essentiellement non conformiste — au contraire d'un Poussin, directement formé par l'esprit du Concile et de la *Poétique*. Cependant, il ne semble pas que ses ten-

dances puissent s'identifier purement et simplement avec le rationalisme renaissant. Le sens du réel, chez lui, demeure dans la tradition parce qu'il se concilie avec le respect des dogmes, et surtout des formes fixes de pensée, et qu'il ne devient pas une fin en soi.

Il est absolument faux de faire de Caravage un libertin. Il y a plus de sentiment religieux et de piété vraie dans la *Pietà* ou la *Madone de Lorette* que dans le *Christ et la Madeleine* de Carrache, où ne s'étale qu'un sentimentalisme, pour ainsi dire mécanique. L'esprit jésuite, l'esprit du Concile est soucieux, certes, de toucher les masses, mais il craint les réactions individuelles trop vives, il tend aux formules.

On est entraîné ainsi à admettre que le conflit est entre l'art de Caravage et l'orthodoxie jésuite et non entre Caravage et le siècle; qu'il est faux de représenter l'art des Carraches et de leurs successeurs comme le reflet fidèle de l'esprit du temps. Art de la Contre-Réforme certes, mais non pas l'art unique de la Contre-Réforme.

Sans doute est-ce l'art des Carraches, l'esprit du Concile, la formule des Jésuites, des organisateurs, non celle des saints, qui l'emportent extérieurement en Europe. Mais il ne faudrait pas oublier que, ni avant ni après le Concile, la vie spirituelle de l'Europe, celle du monde catholique, ne s'identifie avec la doctrine et l'action de Trente. Vouloir expliquer le *xvii^e* et le *xviii^e* siècles entiers par l'application des décrets du Concile, c'est ignorer volontairement ce qu'il y a de vivant dans la pensée et dans la vie des hommes de ce temps. On feint à tort une unité spirituelle qui n'a jamais existé, même dans les pays catholiques. Qu'il suffise de rappeler ici qu'un sentiment religieux, divers dans ses formes, inspire en France par exemple, à côté d'un Poussin, d'un Le Sueur ou d'un Le Brun — conformistes comme un Bossuet, malgré tout son gallicanisme — un Champaigne et un Port-Royal; qu'en Espagne il suscite un Ribera, souvent proche d'un Caravage, en face d'un Zurbaran; sans parler d'un Rembrandt opposé à un Rubens. Les formes de la piété ont toujours varié suivant les temps, les contrées et les milieux sociaux, elles changeront toujours. Il y a un art de Trente, une catholicité de Trente, mais ils ne peuvent s'identifier ni avec la catholicité ni avec l'art contemporain. L'art de Trente, qui étouffe les autres formes d'art religieux, laisse entrevoir ce qu'aurait été le succès universel de l'esprit du Concile. Mais il a rencontré et l'opposition rationaliste et l'opposition mystique, et encore une opposition chrétienne, attachée moins à la lettre qu'à l'esprit, dont Caravage, dans le domaine de l'art, est le dernier témoin.

Sans doute, en effet, Caravage est-il l'ancêtre, techniquement parlant, d'une longue lignée internationale de disciples, qui reviennent aujourd'hui à la mode. Mais bien peu prolongent ce qui était vraiment hardi et réaliste dans son art. Moins de quinze ans après sa mort, une Artemisia Gentileschi poursuit son effort de modernisation des scènes sacrées, seulement ce sont des Esther ou des Judith que cette



FIG. 11. — BAROQUE. — LA MADONE DU PEUPLE.
(Florence, Galerie des Offices.)

Phot. Alinari.

artiste nous présente, et non la Vierge, le Christ et les Prophètes. A Naples, un Stanzione ou un Cavallino reflètent la même retenue dans la grande majorité de leurs ouvrages¹. A Rome, un Feti, un Manfredi, un Valentin, se détournent peu à peu de l'iconographie ou sacrifient au conformisme. Les artistes ne sont pas des lutteurs sur ce terrain du moins, ils ont besoin de commandes et suivent leur époque. Un La Tour reste parfois sur le terrain de Caravage. Encore faut-il noter que l'on ne peut guère parler de son réalisme. Il innove, comme Caravage, dans le domaine de l'iconographie, mais il s'exprime dans un langage entièrement conventionnel : le parti pris et l'artifice sont suffisants, chez lui, pour enlever à son œuvre son principal danger aux yeux de la nouvelle orthodoxie. Il reste, d'ailleurs, un isolé, non sans succès, mais sans écho. Quand un Manfredi, au Louvre,

nous montre la Madeleine, il la baptise *Mélancolie* (fig. 8). Et c'est, en effet, dans la double voie de l'allégorie et du genre que se développe le nouvel art vivant.

On a souvent remarqué déjà que l'un des traits caractéristiques de la peinture baroque était le développement des formes nouvelles : genre, nature morte, bataille, portrait, paysage. On n'a pas suffisamment souligné, semble-t-il, que cette évolution capitale était la conséquence directe de l'action du Concile, qui a tué, peut-être à tout jamais, la tradition d'art religieux du moyen âge.

1. Voir notamment, dans A. de Rinaldis, *Neapolitan Painting of the Seicento*, Florence, 1929, un *Jésus montré au Peuple* de Stanzione et un *Moïse sauvé* de Cavallino. Ce premier seul offre une hardiesse iconographique du même ordre que celle que nous avons reconnue chez Caravage. Cet ouvrage met, d'ailleurs, bien en relief, en nous montrant le développement d'une école secondaire, le passage qui se fait insensiblement, en un siècle, de l'esprit de Caravage à celui de Tiepolo ; le style des Carraches étant nettement réservé aux « grands sujets » ; on entrevoit encore ici l'origine de la distinction fameuse au XVIII^e siècle entre la grande et la petite manière.

Les peintres n'ont renoncé ni à bien peindre ni à observer, avec un sentiment de plus en plus illusionniste du monde, mais, pour éviter des aventures comme celle d'Anmanati ou de Véronèse, instruits par l'exemple de Caravage, ils ont laissé de côté les sujets sacrés, ils les ont abandonnés aux officiels, dociles observateurs d'un nouveau nominalisme iconographique, ils ont détaché l'art de peindre de la religion.

Il est juste, d'ailleurs, d'ajouter que ce n'est pas seulement l'influence du Concile qui a créé cette évolution, mais également la Réforme dont, à tant d'égards, le catholicisme de Trente se rapproche : crainte du péché défini, du sacrilège, exaltation du rôle de la parole et de l'intellectualisme en matière de religion. Le Moyen Age avait rencontré les mêmes obstacles, mais il avait transigé en faisant crédit aux artistes et, contrairement aux thèses courantes, en ne leur imposant qu'un strict minimum de règles précises. Désormais il y aura peut-être encore un art chrétien, mais pas plus de grand art catholique que protestant, ce ne sera plus qu'un art officiel — dont M. Mâle exclura logiquement l'art de Rembrandt.

Rien ne montre mieux la généralité du phénomène qu'un dernier coup d'œil jeté hors de Rome. C'est en Flandre, au XVI^e siècle, qu'il faut chercher les vrais initiateurs des petits genres. Or, que l'on examine l'œuvre d'un Francken, d'un Voss, d'un Floris, on remarquera toujours le soin avec lequel ces maîtres pratiquent la division des genres. *L'Histoire de l'Art* d'André Michel nous présente du dernier de ces artistes, sur deux pages en vis-à-vis, une *Chute des Anges* et un *Homme au Faucon* très caractéristiques, l'un vigoureux et réaliste, l'autre maniériste et conventionnelle. C'est ainsi que s'exprime alors la prudence et le respect. Par un curieux paradoxe, ce sera désormais l'antique — et le nu — qui deviendront le langage officiel de l'orthodoxie, comme le latin la langue universelle de l'Eglise, beaucoup plus romaine que chrétienne, qui se fonde vers le temps du Concile, au nom du nouvel Aristote, autant que de l'Evangile. Dans quelle mesure un Breughel lui-même n'est-il pas pour nous un témoin, lui dans l'œuvre de qui le *Dénombrement de Bethléem* reste presque unique, et qui s'oriente également vers la distinction des genres?

Le profond tourment de la Renaissance avait été la conciliation de l'humanisme et de la religion. Lorsque le grand conflit se résoudra, au moment du Concile, par l'accommodement entre la religion réduite au dogme et l'humanisme réduit à la méthode, il n'y aura plus de place pour un art religieux populaire et vrai. Dans cette époque, Caravage fait figure du dernier représentant de la grande tradition de foi libre et vivante d'un passé révolu et son apparente hardiesse n'est au fond qu'une sorte de timidité ou d'attachement à une forme de foi ardente, mais libre, qui maintenait dans le sein indulgent de l'Eglise les pécheurs trop faibles ou trop ardents, du clerc Théophile aux Cellini et aux Caravage.

Pierre FRANCASTEL.

L' "IMAGE SAINT ALEXIS"

DE GEORGES DE LA TOUR

EN 1937, un nouveau tableau de Georges de la Tour était découvert, une *Madeleine* dont M. Ch. Sterling faisait ressortir l'importance dans un bel article¹. Le tableau a été trouvé à Paris, mais on n'en connaît pas l'origine. Celui que nous présentons vient de Nancy. Fouillant dans un grenier, soulevant des portes d'armoires, le propriétaire avise une grande toile, il est frappé par la vue d'une flamme, il pense aussitôt à Georges de la Tour. Il veut bien nous laisser étudier et publier ce tableau : nous lui en exprimons notre reconnaissance.

Aucune œuvre de cette importance n'avait été trouvée, jusqu'à présent, en Lorraine. Par ses dimensions, elle est une des plus grandes que nous connaissions. Mesurant 1 m. 59 sur 1 m. 13, elle vient tout de suite après celles de Berlin ou de Nantes. Mais la toile est coupée vers le haut et la partie supérieure, qui fait le cinquième de la hauteur totale, ne semble pas être de Georges de la Tour. La toile est plus grossière que celle du bas, la couleur a été étendue directement, alors qu'en bas elle se superpose à une préparation grise, aussi a-t-elle été bue par la toile, elle a noirci et par endroits elle a sauté. Toutefois, cette partie ne constitue pas un supplément inutile : on aperçoit dans la toile du bas, sur les côtés, des montants qui font penser à une muraille ou aux bords d'une porte; ces montants se continuent dans le haut; là, ils s'incurvent en plein cintre, de façon à suggérer une voûte; nous verrons qu'il est indispensable, pour le sens profond de l'œuvre, de donner l'idée d'un caveau ou d'un renforcement. Il y a plus. Dans son article, M. Sterling insiste sur la base sombre du tableau de la *Madeleine*, sur cette « étendue opaque » qui donnera à la scène plus de grandeur.

Rien de plus juste. Tout ce qui est essentiel dans notre tableau se trouve concentré dans un espace qui n'atteint pas le tiers de la surface totale, et qui est limité par deux bandes neutres, en haut et en bas; ces zones font près de la moitié de la hauteur totale. Mais elles donnent à la scène un équilibre mystérieux.

Le tableau est en bon état. Il a été facile de porter remède à une éraflure et à des craquelures, surtout vers le haut. Un simple nettoyage

a rendu leur vivacité aux couleurs. La tonalité du fond est celle du tableau de la *Madeleine* : brunâtre, terre de sienne, plus jaune vers le centre, plus grise sur les bords. Le personnage de droite, couché sur une étoffe d'un noir opaque mêlé de rouge, porte une tunique bleu-gris; la ceinture de cuir est d'un brun orangé, la boucle de cuivre est jaune. Les mains, vues à contre-jour, sont mauves ou d'un rose orangé; elles tiennent un papier que la lumière rend orange. La lumière rosit aussi le visage et rougit la chevelure et la barbe, avec des ombres mauves ou bleues. Cette tunique à la taille très haute paraît ailleurs : c'est celle que porte la femme de Job, ou saint Joseph, ou sainte Anne. Toutefois, la coupe diffère, la ceinture est plus simple, le collet très serré a quelque chose de monacal. Le personnage ressemble au saint Joseph de l'*Adoration* du Louvre : mêmes mains trop petites, barbe semblable un peu cotonneuse, même facture lisse; les reflets rougeâtres, les gris qui joignent les bleus et les mauves, se retrouvent dans les deux œuvres.

Tandis que les couleurs dominantes du personnage de droite sont du gris, du bleu, du rougeâtre un peu estompé, le jeune homme se détache sur le fond avec précision; l'échelle des tons est plus claire, les couleurs sont très vives. Un justaucorps mauve sur lequel se détachent des rubans noirs, un revers rouge qui paraît en bas, sous la manche. Des manches faites de ce beau rouge cher au peintre, le col blanc orange avec un galon plus rose, la toque mauve avec une soutache jaunâtre, et pour parure rustique une aile blanche; des chairs d'un rose pâle avec des ombres teintées de bleu; la torche que tient la main droite, brune; l'étoffe que tient l'autre main, brune aussi : voilà les couleurs. Mais il faudrait dire le travail minutieux du peintre; il pique d'un point blanc minuscule l'œil brun clair; il aime les rappels de ton qui créeront de l'harmonie; il mêle du vermillon, du blanc et de la laque de garance pour les chairs comme pour les parties les plus claires des manches.

De nouveau, nous reconnaissons des détails. La torche est celle du tableau de Berlin; soutache et galon du bonnet paraissent dans d'autres œuvres. Nous reconnaissons « l'enfant à la bougie » ou « le jeune homme fumeur ». Il y a des coïncidences parfaites. Mais plus qu'ailleurs, le

(1) Charles Sterling. *A new picture by Georges de la Tour*, dans *The Burlington Magazine*, Juillet 1932.



FIG. 1. — SAINT ALEXIS.
Gravure de Claude Mellan (1649)

peintre a ménagé les transitions, travaillé dans le clair. Aucune de ses œuvres ne fait autant penser aux Néerlandais. Si le personnage de droite se rapproche du saint Joseph au point de faire penser qu'il date du même temps, celui de gauche s'oppose aux schématismes du *Reniement de saint Pierre* de 1650, et se rapproche plutôt du « Tricheur ».

De cette œuvre, quel est le thème ? En 1648, la ville de Lunéville offre au Marquis de la Ferté, gouverneur de Nancy, un tableau représentant « l'image saint Alexis »¹. Rien ne permettait jusqu'à présent de soupçonner ce qu'il pouvait être. Que notre peinture soit ou non le cadeau de la ville, peu importe, nous avons devant nous saint Alexis. D'ailleurs, on lit « St A » sur le revers.

Héros chrétien de la chasteté et de la pau-

vreté, Alexis, fils du noble romain Euphormion, quitte sa femme au soir de ses noces, il va pèleriner en Orient, il retourne à Rome, il trouve comme mendiant un gîte chez les siens, il passe 17 années sans être reconnu, sous l'escalier. Puis pape et empereur sont avertis par une voix qu'il faut chercher l'homme de Dieu ; il se trouve à Rome chez Euphormion ; un serviteur pense au mendiant ; il est mort ; il tient entre ses mains la lettre qui va servir de signe de reconnaissance. Impossible d'abord de lui arracher le papier. Mais quand le pape le lui demande, le mort le lui tend. Emotion de la famille, cortège triomphal, miracles. La légende du « pauvre sous l'escalier », populaire au moyen âge, connaît un regain au XVII^e siècle ; le drame musical de saint Alexis, donné à Rome en 1632, 1633 et 1634, a été célèbre ; en Lorraine, les Jésuites font jouer un saint Alexis à Pont-à-Mousson et à Nancy. Notre peintre n'a pas voulu montrer le saint en pèlerin, comme on le fait parfois ; il ne s'est pas intéressé au réveil miraculeux, ni aux scènes familiales, le saint demandant l'aumône ou reconnu par les siens. La découverte du mort a été traitée par Callot et par Mellan. Ce dernier, dans une gravure de son invention, datée de 1649, montre l'homme de Dieu étendu contre l'escalier, au premier plan, en pleine lumière ; des personnages le découvrent, des moines paraissent dans le fond, croix en tête. Le peintre reprend le thème en lui donnant un accent tout nouveau. Étendu sous l'escalier, dont la partie supérieure de la peinture laisse deviner la voûte, Alexis meurt abandonné des siens, et pour bien montrer son dénuement qui n'a jamais été plus tragique, il faut qu'un serviteur constate sa mort. Nous sommes au moment décisif qui sépare l'existence terrestre de l'autre, et déjà nous voyons la lettre qui va révéler le glorieux mystère.

Ainsi, de la légende, le peintre retient l'épisode le plus simple et le plus profond. Surtout, il sait le transposer dans son univers. Tout à l'heure, vêtu du même costume, insoucieux, tenant une chandelle, cet enfant jouait et pensait comme un enfant : voici qu'il découvre un secret au-dessus de son âge. Vient-il d'arracher l'étoffe qui cachait le visage ? Peut-être. En réalité, il tient devant la bouche entr'ouverte un linge : s'il bouge, c'est la vie ; sinon, c'est la mort. Il est en arrêt, le bras tendu, le corps raidi, tandis que la flamme monte, calme, droit, solennelle. Il guette avec passion, et le temps semble s'arrêter. Mais si

(1) F.-G. Pariset, *Textes sur Georges de la Tour à Lunéville*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1935, p. 121.



FIG. 2. — GEORGES DE LA TOUR. — LA MORT DE SAINT ALEXIS.
(Musée Lorrain, à Nancy.)

vraiment « la peur est une attente monstrueusement inexplicable », il a peur, jeune et seul, dans la nuit, devant le mort; il se force à rester, il y a de l'élan et du recul, dans son attitude. Et dans son expression, que d'éléments contradictoires! Moue des lèvres serrées, gorge gonflée d'un sanglot, regard fixe: un peu d'effroi, beaucoup de gravité, de l'austérité, du respect, de la tendresse enfin. La pitié se mêle à l'angoisse et la douceur à la douleur; elles font écho à la sérénité de l'autre visage, elles atténuent le con-

traste entre ce visage juvénile et soudain vieilli, vivant, mais figé, et ce visage de mort, qu'aucune émotion humaine n'atteint plus, qui n'a plus d'âge, qui est hors du temps: le front pur, les yeux clos, il brille d'une paix surnaturelle. De toutes les œuvres du peintre, aucune n'a si peu de « charme », aucune ne déconcerte d'abord autant pour s'imposer ensuite davantage¹.

F.-G. PARISSET.

1. Depuis que cet article a été écrit, M. Ch. Sterling a publié dans le *Burlington Magazine* (mai 1938), un article où il étudie deux tableaux de Georges de la Tour, une *Madeleine* et les *Deux Moines* du Musée du Mans. Le moine mort de cette dernière peinture présente un caractère exceptionnel; il contraste même tellement avec le Saint-Alexis que nous nous demandons s'il faut l'attribuer au peintre.

L'« Image-Saint-Alexis » vient d'entrer en juillet

1938 au Musée lorrain de Nancy, par voie d'acquisition, grâce à l'initiative de la Société d'Archéologie lorraine et de M. Pierre Marot, le nouveau et très actif directeur de ce Musée. Seul de tous les Musées de l'Est de la France, le Musée d'Epinal possédait un tableau de Georges de la Tour. Le peintre lorrain sera représenté au Musée lorrain par une œuvre dont l'austérité tragique résume les destinées de la Lorraine du XVII^e siècle.

B I B L I O G R A P H I E

BORIS MASLOW. — *Les mosquées de Fès et du nord du Maroc*, avec une introduction de Henri Terrasse et des notes sur six inscriptions de Fès et de Taza par E. Lévi-Provençal. — Paris, Editions d'art et d'histoire, 1937, in-4°, 200 p., LX pl. (Publications de l'Institut des Hautes Études marocaines, t. XXX).

Dans son introduction à ce beau volume, dû à l'inspecteur des Beaux-Arts et des Monuments historiques, à Fès, M. Terrasse revendique à juste titre l'attention du public pour les mosquées marocaines, un peu délaissées depuis les premiers temps de l'occupation française, au profit des médersas. La raison de cette négligence est toute simple: c'est que les mosquées étaient jugées impénétrables; songeons que la principale, la fameuse Qarâwiyyin, est encore inaccessible aux infidèles. Mais l'histoire de l'Art au Maroc ne peut être écrite sans la connaissance approfondie de ces sanctuaires. Trente-neuf d'entre eux sont ici analysés méthodiquement, et d'excellentes photographies appuient et justifient ce commentaire. Six siècles d'art hispano-mauresque sont passés en revue, du XII^e au XVIII^e. Deux grandes périodes les divisent, nous dit-on: « Jusqu'au XV^e siècle, l'art de Fès vit en étroite union avec l'art de l'Espagne musulmane. A partir du XV^e siècle, il est coupé de sa souche hispanique: le rameau transplanté ne donnera que des fleurs de plus en plus pauvres, mais où s'attar-

dera le reflet pâli des beautés anciennes. » Un des mérites de M. Maslow est de nous révéler l'art hispano-mauresque du XIII^e siècle, sous les premiers sultans mérinides. Les monuments font l'objet de minutieuses descriptions, nous en apprenons le plan et la disposition rituelle. L'un des principaux est la Jama Kbir de Taza, mosquée mérinide qui a englobé un sanctuaire almohade. Quant au décor, M. Maslow nous promet un autre livre consacré aux minarets de Fès. Mais nous le félicitons dès à présent d'avoir mené à bien, au prix de bien des peines, le présent ouvrage, précieux à tant de titres.

J. B.

SHIZUYA FUJIKAKE. — *An introduction to Japanese art*. 1937, in-8°, 20 p., 40 pl. KIKUSABURO FUKUI. — *Les éléments humains dans l'art céramique*. — Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Hauchecorne. 1934, in-8°, 18 p., 20 pl. SOETSU YANAGI. — *Folk-crafts in Japan*. 1936, in-4°, 19 pl., dont 2 en couleurs. TSUTOMU EMA. — *A historical sketch of Japanese customs and costumes*. 1936, in-4°, 22 p. ill. — Tokio, Kokusai Bimka Shinkokai.

Nous signalerons ensemble à nos lecteurs ces publications de la Société pour les relations culturelles inter-

nationales, du Japon, qui sont, tant par leurs sujets que par leur présentation (illustration, typographie, papier), d'un caractère exquis. La première est une introduction brève à l'art japonais, conférence donnée au Club de l'industrie japonaise, par le Dr. Shizuya Fujikake, professeur à l'Université de Tokio, commentaire très pertinent de quelques images choisies, depuis le temple de Kondô et la pagode à cinq étages (vii^e siècle de notre ère) jusqu'aux peintures d'Utamaro, Tokoyuni, Hiroshigé, Hokusai. — La seconde est le développement d'une pensée : « Il y a un rapport intime entre l'essence du travail de la céramique et la vie humaine », ce qui comporte toute une éthique individuelle et même internationale, inspirée de la mystique bouddhique. Ces quelques pages sont empreintes d'une vaste philosophie, dont le centre est une tasse à thé, illustrée par des dessins qui nous montrent les différentes phases de la fabrication des céramiques. — M. Yanagi a pris pour thème de son étude l'art populaire : un musée dont le noyau sont ses propres collections vient d'être ouvert à Komaba, Tokio. Une spiritualité raffinée inspire ces quelques pages et la définition qui cherche à inscrire le concept d'art populaire est d'une rare ingéniosité. Sur quoi on nous montre quelques objets par quoi s'exprime une délicate sensibilité esthétique dépouillée d'individualisme : une maison, une grange, une cuisine de ferme, une bouilloire pendue à sa crémaillère, un coffre de métal, quelques images peintes, une assiette, un bloc de fabricant d'étoffes, des tissus, un pot à saké en laque. — Enfin quelques pages résument l'histoire du costume japonais depuis le temps de l'impératrice Singû Kôgô, en 200 de notre ère, jusqu'au début de l'ère Meiji, en 1858. Ces costumes sont disposés de façon à reproduire des scènes de mœurs qui sont brièvement commentées. — Il faut dire tout le plaisir que donnent ces petits livres précieux, où se révèle, à nos yeux d'Occident, un peu l'esprit du Japon, si riche dans sa sobriété.

J. B.

A.-M. HIND. — *A critical Catalogue with complete reproduction of all the Prints described — Part. I : Florentine Engravings and anonymous Prints of other Schools.* — New-York et Londres, 1938, 4 vol. in-folio dont 1 de texte et 3 de planches, 488 numéros et 714 illustrations.

Il y a deux ans, M. A.-M. Hind, l'érudit conservateur des Estampes du British Museum, publiait le catalogue complet, avec reproductions, de 172 nielles de ce département, dont nous avons parlé ici. Aujourd'hui, après plus d'un quart de siècle de travail, il fait paraître quatre importants volumes qui constituent la première partie d'un « corpus » des gravures italiennes sur métal. C'est un monument élevé à la gloire de ces maîtres du Quattrocento dont il avait déjà donné en 1910 un catalogue pour les pièces du British Museum. Cette fois-ci, c'est un répertoire définitif de toutes les estampes italiennes de cette époque, tirées des diverses collections d'Europe et d'Amérique. Parmi les plus importantes, il mentionne sur le même plan que le British Museum, l'Albertine et la Bibliothèque Nationale, la collection Edmond de Rothschild, maintenant au Musée

du Louvre. S'il avait fait suivre ses tables des matières d'un index topographique de références aux diverses collections, on verrait plus facilement qu'en feuilletant les 345 pages de texte du catalogue in-folio, le nombre et la qualité des épreuves citées. Les trois beaux volumes de reproductions comprenant 310 pages nous donnent une image très fidèle, avec les dimensions des originaux, de toutes ces œuvres dont les exemplaires sont disséminés par le monde.

La méthode adoptée dans la rédaction de ce catalogue est très scientifique, et l'auteur se garde prudemment de résoudre certains problèmes obscurs, en l'absence de tout document. Le sujet même de son livre « La Gravure italienne primitive » paraît illimité par son titre, mais pratiquement son étude se borne aux artistes qui ont précédé Marc-Antoine Raimondi. Le vicomte Delaborde avait écrit, il y a plus d'un demi-siècle, un volume d'idées générales sur ce thème, mais cet ouvrage n'a aucun rapport avec l'inventaire analytique de M. Hind, entrepris minutieusement dans un esprit très critique. Pour chaque pièce, celui-ci donne le nom du maître ou de l'école, les références, les descriptions, les dimensions, l'indication des collections et parfois quelques discussions sur les attributions. Quelles que soient les opinions sur la valeur de ces classifications, les œuvres des artistes italiens du xv^e siècle réunies dans les différents cabinets d'Europe et d'Amérique, seront toujours rangées d'après le système choisi par M. Hind.

En principe, il est chronologique ; mais d'après une remarque du conservateur, les pièces ne sont pas rigoureusement placées d'après l'ordre des dates. Si l'une est citée avant une autre, ce n'est pas toujours pour une raison de priorité, mais parce qu'elle dénote la même influence que celles précédemment mentionnées.

Comme beaucoup de pièces sont anonymes, la difficulté est de les grouper d'après leur époque et leur style. Les principales divisions sont l'école florentine du milieu du xv^e siècle, puis les écoles vénitienne, ferraraise, milanaise, bolonaise, et à côté des anonymes, Pollaiuolo, Mantegna et ses disciples, Zoan Andrea et G.-A. da Brescia, puis Nicoletto de Modène, Jacopo de Barbari, Mocetto, Montagna et les Campagnola.

La question la plus délicate était de distinguer les différentes manières de graver adoptées par l'école florentine. La théorie soutenue consiste à considérer deux catégories d'œuvres suivant une hypothèse émise pour la première fois en 1878 par Koloff dans l'*Allgemeines Künstlerlexikon* de Julius Meyer. Les unes sont dites exécutées en « manière fine », les autres en « manière large ». La « manière fine » rappelle la technique des nielleurs, avec cette différence que le buri-niste procède par tailles et contre-tailles serrées et rapprochées pour tirer une épreuve sur le papier, au lieu d'imiter les orfèvres prenant des empreintes en soufre de leurs planches. La « manière large » ne ressemble en rien à la « manière fine » ; elle évoque les traits du dessin à la plume et est faite de lignes parallèles assez espacées pour laisser des intervalles réguliers et lumineux. La première se rattacherait à Maso Finiguerra, et comprendrait la série des *Planètes*, les pièces dites « Otto », ainsi nommées d'après le propriétaire de cette collection à Leipzig, les *Triumphes* de Pétrarque, la

Passion de Vienne et des illustrations de livres comme celles du *Monte Santo di Dio* de Bettini, en 1477, et la *Divine Comédie* de Dante, en 1481.

Sur cette « manière fine », il y aurait peut-être lieu de faire quelques réserves, car M. Sidney Colvin, qui a soutenu cette thèse en insistant sur l'influence de Finiguerra, lui a sans doute attribué trop d'œuvres dont il n'est pas l'auteur. Nous avons présenté ici même nos objections dans notre article sur « Maso Finiguerra et les nielleurs du Quattrocento », quoiqu'il faille donner à l'école de Finiguerra tout ce qui, dans les anciennes iconographies, figurait sous le nom de Baccio Baldini.

Quant à la « manière large », elle s'appliquerait aux scènes de la Vie de la Vierge et du Christ, aux sujets de l'Ancien Testament, de Triomphes, aux séries des *Prophètes* et des *Sibylles* et des illustrations, comme celles du *Compendio di revelatione* de Savonarole. Ce procédé révélerait l'influence d'Alessio Baldovinetti et de Filippo Lippi, plutôt que celle de Botticelli, dont on avait parlé autrefois.

Quelques artistes, tels que Robetta, sont cités comme travaillant suivant la tradition en « manière fine », d'autres comme Luc-Antonio degli Uberti en « manière large ». C'est celle qui sera suivie par de grands artistes comme Mantegna. Mais n'y aurait-il pas lieu d'apporter quelque atténuation à cette division pratique en « manière fine » et « manière large » ? Nous avons fait observer, il y a deux ans, dans la publication de la Bibliothèque du Vatican, « Maso Finiguerra », que des artistes comme Pollaiuolo cultivent les deux techniques à la fois. Dans le *Combat d'hommes nus*, qui porte sa signature, il s'apparente d'un côté aux nielleurs florentins, et ailleurs ses lignes parallèles dénotent un style naturaliste de dessinateur en manière large.

On pourrait montrer par quelques exemples que les attributions ou les classifications de M. Hind n'ont pas la prétention d'être définitives. Pour le moment, il faut se contenter de les conserver, malgré leur caractère conventionnel, car elles sont commodes. Elles cesseront seulement de subsister le jour où de nouveaux documents viendront les modifier.

C'est ainsi que parmi les deux séries de jeux de Tarocchi dits de Mantegna, la série regardée comme originale d'après Bartsch est maintenant considérée comme une copie par M. Hind, qui reprend les idées de Passavant. D'autres problèmes restent obscurs, tels que l'influence des orfèvres et des graveurs sur les Italiens, dont on a parfois exagéré l'importance. Il y aurait lieu aussi d'examiner si, avant 1450, il n'y a pas des graveurs italiens qui se soient servis du burin, comme par exemple ceux qui ont décoré le fond des « Tarocchi » pour Filippo Maria Visconti, à Milan.

Mais en attendant de nouvelles découvertes, il faut féliciter M. Hind d'avoir pu mener à bien cet instrument de travail. Malgré le prix prohibitif dû à son caractère luxueux, il rendra les plus grands services à l'histoire de la gravure du Quattrocento, qui occupe une si grande place dans les études d'art : l'exposition italienne de 1935, au Petit Palais de la Ville de Paris en a fourni un éclatant témoignage.

ANDRÉ BLUM.

DELPHINE FITZ-DARBY. — *Francisco Ribalta and his School*. — Cambridge, Harvard University Press, 1938, in-8°, 306 p., 89 ill.

Ribalta eut l'heur de vivre dans l'Espagne de l'âge d'or. Ses contemporains sont le Greco et Cervantes, Gongora et Lope de Vega, Quevedo, Alarcon, Tirso de Molina, Ribera, Zurbaran et Velazquez, toute la lyre ! Mais ayant manqué son engagement à ce qu'on peut appeler l'Ecole de l'Escorial, c'est un peu à l'écart, à Valence, qu'il passa les trente années fécondes de sa vie. Ce fut là sa chance, si l'on veut. Ajoutons que Valence fut alors un centre littéraire et artistique non sans importance. Le livre de Mrs. Fitz-Darby débute donc par un tableau de Madrid et de Valence vers le tournant du XVI^e siècle. C'est le plan presque obligatoire de ce genre d'ouvrages. L'étude est consciencieuse plus que vivante. Reste encore à savoir si Ribalta était catalan. Il eut pour maître Navarrete, le Muet, disciple lui-même du Titien, et séjourna quelque temps à la cour de Philippe II, après quoi, dans les toutes dernières années du siècle, il quitta la Castille sans esprit de retour, et sa renommée atteignit son zénith, à Valence, vers 1616 ; il y mourut en 1638. Son fils Juan, peintre aussi, était mort à trente-trois ans, dix années auparavant. Dans sa biographie légendaire, une contamination s'est produite entre son nom et celui de Ribera, le *Spagnoletto*, qui comme on sait vécut à Naples. En réalité, Ribalta ne quitta pas l'Espagne où il avait, de son temps, assez à apprendre. Toutefois, à ses débuts, on le voit copier Dürer, d'après des gravures, Bassano, et d'autres ; il s'inspire notamment du Greco, et moins heureusement de Zuccaro, puis de Sebastiano del Piombo. Il eut lui-même assez d'élèves pour qu'on les groupe sous un nom générique : les Ribaltescos. Les meilleurs sont Vicente Castelló et Gregorio Bansa. Ribalta est un peintre de grands tableaux religieux, de figures isolées : le Saint Pierre et le Saint Bruno du Musée provincial de Valence dominent toutes les autres, et enfin un portraitiste. Il prit une fois pour modèle Lope de Vega, le « monstre de la nature », dont l'iconographie, on le sait, est abondante, mais par malchance, cet ouvrage qui est à l'Ermitage, fut longtemps attribué à Luis Tristán. Il peignit aussi Ercilla, l'illustre auteur de l'*Araucania*, et quantité de personnages valenciens. La question de ses rapports avec Caravage a été très discutée. Ribalta, à première vue, semble avoir emprunté à l'Italien quelques recettes de ténébrisme, mais Mrs. Fitz-Darby se porte garante de son indépendance sur ce point : « L'art de Ribalta est plein de paradoxes. Sa couleur est sombre, mais très riche, son clavier restreint, mais dans ses limites très varié. Ses ombres tendent à oblitérer les figures, mais le dessin très sûr et l'adroit modelé de tout le reste produit une forte valeur tactile. » Nous sommes moins portés à approuver le jugement suivant : « Le message de Ribalta, bien que s'adressant à toutes les classes de la société, n'est nullement catholique, car il est trop essentiellement national pour être universel. » C'est bien plutôt le conventionnel qui nous frappe dans l'œuvre de cet artiste de second plan. Le livre très utile de Mrs. Fitz-Darby, riche de renseignements, est accompagné d'appendices documentaires, de pièces justificatives, d'un catalogue des œuvres, d'une bibliographie et d'un index, enfin de tout ce qu'exige une bonne mono-

graphie, c'est un précieux appoint à la connaissance de l'art espagnol.

J. B.

Professeur MAUCLAIRE, vice-président de la Société Archéologique du VIII^e arrondissement de Paris, et C. VIGOUREUX. — *Nicolas-François de Blondel, ingénieur et architecte du Roi* (1618-1686). — Paris, L. Picard, 1938, 27×19, 199 p., ill.

L'architecte de la Porte Saint-Denis fut mêlé aux affaires et aux secrets du monde, et même des deux mondes, puisqu'il prit part en 1666 à la campagne des Antilles contre les Anglais. MM. Mauclaire et Vigoureux retracent les étapes de cette brillante carrière. Avant d'être architecte, Blondel fut soldat, agent diplomatique chargé par Richelieu et Sublet de Noyers de missions particulièrement délicates, plus tard envoyé par Mazarin en Orient. Il fut ingénieur de la marine sous la direction de Colbert et à ce titre construisit le port de Rochefort. Son expérience des hommes et des choses le prédestinait au rôle de mentor, qu'il joua à deux reprises, une fois auprès du fils de Loménie de Brienne, l'autre auprès du fils de Colbert. A ces deux occasions il voyagea, connut l'Europe du Nord, les cours étrangères, l'Italie et ses curiosités antiques et modernes. Il fut de l'Académie des Sciences et le premier Directeur de l'Académie d'Architecture, enfin professeur du grand Dauphin pour les mathématiques et l'art militaire.

MM. Mauclaire et Vigoureux précisent la part de Blondel dans la construction de l'autre grande porte ludovicienne : la Porte Saint-Martin. La plupart des historiographes de Paris, en effet, attribuent la paternité entière de celle-ci à Bullet, élève de Blondel. En réalité, elle fut exécutée par Bullet sur les dessins de Blondel, ainsi qu'il ressort, d'ailleurs, des plus anciens textes que nous possédions sur ce point, en particulier des « Curiositez de Paris » de Saugrain (1716). Par la suite, une tradition contraire a été adoptée, et l'on saura gré à MM. Mauclaire et Vigoureux d'avoir rétabli la vérité.

Dans cet ouvrage qui constitue la première biographie complète consacrée à une si curieuse figure, on regrettera seulement que nos auteurs n'aient pas plus particulièrement développé les idées théoriques contenues dans le Cours d'Architecture, cours que, parfois, on risque de confondre avec les traités de l'homonyme de Blondel : Jacques-François Blondel, l'architecte du XVIII^e siècle, qui ouvrit à Paris une école destinée à devenir fameuse et professa, lui aussi, à l'Académie.

Voyageur, diplomate, homme de guerre, géomètre et bâtisseur, Nicolas-François de Blondel, appartient à un siècle intermédiaire entre la Renaissance et l'Encyclopédie, et où la pensée, la technique et l'action ne sont pas encore dissociées. On comprend que MM. Mauclaire et Vigoureux se soient attachés avec tant de ferveur à un personnage qui semble avoir réalisé le type idéal de l'Architecte, tel que, de nos jours, le rêve M. Teste.

G. W.

MARIO TINTI. — *Lorenzo Bartolini* (Préface de Romano Romanelli). — Rome, Reale Accademia d'Italia, 1936-XV. 2 vol.

La nostalgie éveillée par le mouvement de la Ronda vers les perfections de l'Italie classique n'est pas étrangère au goût de M. Mario Tinti pour Bartolini (il l'indique dès les premières lignes de son introduction), ni sans doute à ce retour général vers le XVIII^e siècle italien. Ainsi la *Reale Accademia d'Italia* a-t-elle résolu de consacrer aux artistes de ce siècle des publications dont voici la première sous forme de deux magnifiques et forts volumes, l'un contenant l'étude de M. Tinti, l'autre les notes, documents et illustrations.

Plus encore qu'avec Canova, c'est avec Bartolini que le besoin de retour à l'antique et ces rigueurs critiques de l'esprit « rondien » vont trouver à se satisfaire. Contre une tout académique et décadente interprétation de la notion de classique, contre les abstractions doctrinaires et purement germaniques de l'école winckelmannienne, Bartolini, artiste toscan de bonne souche étrusque, dresse la démonstration de son classicisme humaniste tourné vers la nature et vers la vie. Mais cette conception, il ne la doit pas seulement à ces origines et à son tempérament : il la doit également aux leçons du jacobin David qui, lui aussi, a tenté de résoudre la contradiction entre le « naturalisme » et le « beau idéal » et de créer ainsi la doctrine du vrai classicisme. Et à l'atelier de David, comme ensuite à diverses étapes de sa vie, Bartolini devait rencontrer cet autre maître du classicisme authentique et nouveau : Jean-Dominique Ingres.

Ingres et Bartolini, ces « enfants jumeaux de David », comme les appelle M. Tinti : on ne saurait comprendre les idées esthétiques de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, si l'on ne suivait le développement parallèle de leurs génies et si l'on ne tenait compte de l'histoire de leur amitié. Dès leur prime jeunesse ils se rencontrent tous deux dans la découverte et l'admiration des dessins de Flaxman. Puis ce sont les leçons de David, aussi utiles pour un peintre que pour un sculpteur. On ne s'étonnera point, en effet, observe pertinemment M. Tinti, que l'atelier de David ait formé des sculpteurs. Et la sculpture de Bartolini sera constamment inspirée de profils linéaires et purs, que M. Tinti compare à l'art de la mélodie de cet autre contemporain italien : Bellini. On doit à Bartolini une admirable médaille de son compagnon Ingres, et à celui-ci les deux plus émouvants portraits de Bartolini, l'un de jeunesse, l'autre de maturité. Plus tard, en effet, en 1820, les deux hommes se retrouvent à Florence et vivent ensemble jusqu'à leur brouille, communiant dans les mêmes idées et les mêmes passions esthétiques, et en particulier dans un même amour de la musique. Car Bartolini aussi avait son violon.

Pour ce qu'est de cette brouille, M. Tinti nous aide à en démêler les causes, et l'intérêt qu'il prend à son personnage l'amènera sans doute à excuser celui-ci et à suggérer que « la chaleur et la puissance vitale » de Bartolini pouvaient le porter parfois à la violence, « chaleur et puissance vitale, ajoute-t-il, qui manquent

parfois à l'art du Montalbanaï » Sans entrer dans le détail du débat, on peut protester contre cette dernière assertion et se persuader que, s'il y a eu rencontre intellectuelle entre ces deux hommes singuliers, il y a eu aussi rencontre et ressemblance de tempéraments. Si quelqu'un a montré dans sa carrière, dans l'expression de ses opinions, dans tous les mouvements de son génie, de la chaleur et de la puissance vitale, c'est bien notre méridional et latin Jean-Dominique. Et assurément il ne devait point le céder sur ce point à son ami.

L'ouvrage de M. Mario Tinti, écrit lui-même avec une belle passion, est un des plus complets et des plus lucides qui puissent nous aider à éclaircir la notion de classicisme. La préface, due à M. Romano Romanelli, dont le grand-père, Pasquale Romanelli, fut élève de Bartolini et qui, par conséquent, a vécu dans la tradition familière de cette époque, aide encore à situer ce précieux ouvrage dans une atmosphère particulièrement émouvante.

G. W.

K. T. PARKER. — *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum.* — 1^{er} volume, Oxford, Clarendon press, 1938, 23 × 15, 302 p., 104 pl.

La prodigieuse collection de dessins de l'Ashmolean Museum a trois sources : d'abord la souscription publique faite en 1846 en vue de sauver de la dispersion la fameuse collection de Thomas Lawrence ; ensuite la donation de la Chambers Hall ; enfin le legs Francis Douce. De l'ensemble ainsi acquis on se réjouira de posséder enfin, grâce aux soins vigilants et savants de M. K. T. Parker, Conservateur du Département des Beaux-Arts de ce Musée, un catalogue complet, qui ne comprendra pas moins de trois volumes. A considérer le premier qui vient de paraître, et qui est consacré aux écoles hollandaise et flamande, allemande et suisse, française, espagnole, — le second et le troisième devant être consacrés aux dessins italiens et anglais, — on peut être assuré que le travail de M. Parker constituera un véritable monument, d'une parfaite précision scientifique. Chaque notice donne en quelques lignes la description du dessin, ses dimensions, ses origines et une brève et judicieuse analyse. De nombreuses reproductions complètent le volume.

Le xvi^e et le xvii^e siècles flamands et hollandais sont particulièrement bien représentés dans cette collection, et on y note, à côté des dessins de l'école allemande (Altdorfer, Baldung Grien, Beham, Dürer de qui un certain paysage alpestre a été souvent commenté, Grünewald), des dessins de ces maîtres suisses, Nicolas Manuel, Urs Graf, dont l'esprit est si curieux. Dans ce même département on s'arrêtera aux 116 dessins de Wilhelm Stettler pour l'illustration de la *Nef des Fous*, la fameuse allégorie de Sébastien Brandt qui a joué un si grand rôle dans l'inspiration de l'art germanique et flamand. L'école française comporte de riches recueils de portraits ou de copies de portraits de l'école de Clouet, une non moins riche collection de dessins de l'ornemaniste Jean Cotelle, de nombreux Lorrain ; Boucher, C.-N. Cochin fils, Desprez, Gillot Gravelot, Louthembourg, Natoire, Parrocel, Watteau représentent les grâces de notre xviii^e siècle. Le xix^e

n'est pas moins brillamment représenté avec la *Destruction de Sodome* de Daumier, une dizaine de Constantin Guys, des danseuses de Degas, des Millet, un magnifique Rodin, etc. Enfin on sait comme l'Espagne a peu dessiné : cette circonstance, sur laquelle il serait tentant pour un esthéticien d'épiloguer, confère un prix particulier aux dessins d'Alonzo Cano et de Ribera conservés dans cette admirable collection.

G. W.

Musée des Beaux-Arts de la Ville de Strasbourg. Catalogue des Peintures anciennes. Strasbourg. Editions des Musées de la Ville, 1938, 18,5 × 13,5, 254 p., pl.

La collection de peintures anciennes du Musée de Strasbourg a été commencée sous le régime allemand par Wilhelm Bode, directeur des Musées royaux de Prusse et grand connaisseur du marché européen de ce temps. Bode s'est efforcé de rappeler, par l'orientation de cette collection, que Strasbourg avait été, au moyen âge et pendant la Renaissance, un centre de l'art germanique.

Les enrichissements successifs du Musée n'ont fait que développer ce programme ; et M. Hans Haug, l'actuel conservateur, y a lui-même contribué avec un soin et une suite à quoi on doit rendre hommage. Le catalogue qu'il publie aujourd'hui est excellent et servira à préciser notre notion d'école alsacienne. Celle-ci, présentée en tête du catalogue pour ce qui concerne le xv^e et le xvi^e siècles, précède l'école allemande. Les xvii^e et xviii^e siècles alsaciens font suite à l'école française.

Peut-être s'étonnera-t-on de trouver dans l'école alsacienne ainsi conçue Conrad Witz ou, pour les séjours qu'il fit en Alsace comme compagnon, Albrecht Dürer. Il n'en est pas moins important de relever le rôle joué par les maîtres alsaciens dans l'art de l'Allemagne du Sud, de la Rhénanie et du pays bâlois. Martin Schongauer et son élève Grünewald, le Maître strasbourgeois et Hans Baldung Grien qui passa les plus importants moments de sa carrière à Strasbourg, sont des noms assez éclatants pour justifier l'existence d'une école alsacienne. Une récente et riche littérature qu'il est superflu de citer ici, s'est attachée à cette démonstration. On retrouve ensuite le génie alsacien avec les prodigieuses natures mortes de Stoskopff, rivales des chefs-d'œuvre de l'énigmatique Baugin, et ces charmants petits-maitres que furent Louthembourg, Schall et Drollin. Mais le Musée de Strasbourg contient aussi des ouvrages de premier ordre appartenant à d'autres écoles : c'est assurément un des plus beaux musées français et M. Haug peut être félicité pour avoir devancé, dans son domaine, ce relèvement des musées de province dont on parle tant depuis quelques années.

G. W.

Three centuries of french domestic silver. — New-York, 1938, 23 × 14, 20 p., pl. de 100 ill. (The Metropolitan Museum of Art.)

L'exposition d'orfèvrerie française civile du xvi^e siècle au début du xix^e siècle, qui eut lieu en 1926 au

Pavillon de Marsan, paraît avoir frappé les amateurs américains. L'effet, et à la fois le témoignage, en est cette Exposition de trois siècles d'argenterie française qu'a organisée le Metropolitan Museum et pour le catalogue de laquelle M. Preston Remington a écrit une notice historique claire et documentée. Il semble que l'argent, en France, se soit vu particulièrement pourchassé; qu'il ait connu plus qu'en aucun autre pays, les édits de confiscation et les obligations de retourner à la fonte et de se transformer en monnaie. Ces vicissitudes historiques n'en donnent que plus de prix aux chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie conservés dans les musées et les collections. C'est donc avec une ferveur et un soin singulièrement attentifs que M. Preston Remington a organisé son exposition, en faisant appel, d'abord aux deux principaux collectionneurs américains d'argenterie française, Mrs Catherine D. Wentworth et M. Alexander P. Morgan. Ensuite aux musées français, à divers collectionneurs français parmi lesquels M. David-Weill, enfin au Musée d'Art Ancien de Lisbonne qui conserve des pièces provenant de la Couronne de Portugal. Depuis les formes sévères et nobles de la Renaissance jusqu'à l'exubérance onduleuse du rococo, toute l'évolution d'un art se trouve représentée dans cette exposition qui témoigne, une fois de plus, de l'intérêt de l'Amérique pour les manifestations du goût français.

G. W.

Trois siècles d'art aux Etats-Unis. — Paris. Musée du Jeu de Paume, 1938. 2 vol.
I. Texte, 110 p.; II. Illustrations, 103 p.

La savoureuse exposition d'art américain organisée par M. André Dezarrois au Jeu de Paume avec le concours de M. Conger Goodyear et de M. Alfred H. Barr, n'aura pas été une attraction éphémère. Elle aura vraiment constitué un bilan de l'activité spirituelle des Etats-Unis durant trois siècles, et grâce aux perfectionnements et à la méthode de son catalogue il en restera un témoignage durable. Un précieux tableau chronologique et quatre notices, de MM. Barr (Peinture, Sculpture et Gravure), John Mc Andrew (Architecture), Beaumont Newhall (Photographie) et Iris Barry (Cinéma) composent un panorama où il était naturel de trouver en bonne place ces techniques juvéniles et pétulantes que notre vieux monde hésite encore à classer dans sa hiérarchie des genres.

Il ne saurait en être de même des critiques américains pour qui le critérium du neuf, du fruste, du primitif a une valeur presque aggressive. Et jusque dans les arts plastiques, ce sont ces qualités et non des qualités de tradition, qu'ils doivent constamment tenter de dégager, afin de mettre l'accent sur ce qui est proprement américain et permet d'envisager, non dans les ordonnances du passé, mais dans les chances de l'avenir, la formation d'un style. Ce sont ces possibilités américaines qu'il s'agit de découvrir dans les ouvrages de l'époque coloniale et puritaine, dans les portraits de Singleton Copley et les architectures néo-classiques et néo-gothiques. Aussi ne s'étonnera-t-on point que les organisateurs de l'Exposition aient tout de suite fait une part importante à leurs peintres du dimanche, à ce qu'on appelle aujour-

d'hui les peintres populaires de la réalité. Dans l'histoire artistique de l'Amérique, comme dans son histoire politique et économique, le type humain qui s'impose, qui cristallise toutes les aspirations de la race, c'est le Pionnier. Le pionnier de la peinture populaire et instinctive américaine est particulièrement rude, et on ne trouvera pas plus qu'on ne recherchera chez lui, ces traits de la tradition profonde qui, pour nous, font la valeur authentique d'un Rousseau et d'un Bombois et les rattachent à nos vieux Primitifs.

Cependant des influences européennes du plus subtil raffinement prennent racine dans la Société artistique américaine et produisent un Pinckney Ryder, curieux exemple de romantisme fantastique, ou un Whistler et une Mary Cassatt. Enfin le modernisme éclate aux Etats-Unis avec une violence véritablement primitive, et l'on sait la part que les Américains ont prise et prennent aux mouvements de l'avant-garde universelle.

Dans le domaine de l'architecture, c'est avec Sullivan et l'utilisation de la fonte, du fer et de l'acier, puis avec Frank Lloyd Wright que l'Amérique apporte une contribution éclatante à la rénovation de l'architecture. L'œuvre de Wright, avant même de se répandre en Amérique, est célèbre en Allemagne et exerce son action sur les architectes européens. Par ailleurs, l'Europe agit sur les Etats-Unis avec Gropius, Le Corbusier, et tant d'autres.

Il est hors de doute qu'on ne saurait comprendre entièrement le caractère passionné et comme titanique du génie américain si l'on n'admettait, à côté des témoignages de la plastique et de l'architecture, depuis les images populaires jusqu'aux gratte-ciels, les témoignages de l'évolution de l'art cinématographique. Ceci éclaira cela, ajoute à toutes les manifestations de la pensée américaine la note significative, qui est la note épique. C'est sous la forme épique que naissent les premières expressions d'un peuple. Et pour s'exprimer sous son aspect le plus explicite ce peuple-ci a emprunté, non pas l'instrument de la vieille épopée européenne, c'est-à-dire la lyre de l'aède, du conteur populaire, mais l'instrument le plus récent de notre civilisation machiniste, le cinéma. Une perfection mécanique constamment renouvelée sert de truchement à des sentiments collectifs d'une nature prodigieusement simple et spontanée et qui sont les sentiments profonds, originaux du peuple américain. Dans ce domaine, ce peuple a déjà dit de grandes choses, a formé des mythes, a trouvé des rythmes. Ce sont bien là les trois éléments fondamentaux du genre épique.

G. W.

RENÉ BRIMO. — *L'évolution du goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections.* — Paris, J. Fortune, 1938, 27×19, 207 p., VIII pl.

A la fin du XVIII^e siècle, Charles Silson Peale, peintre, dentiste, bourrelier, soldat, crée à Philadelphie un musée d'histoire naturelle de caractère didactique, avec diagrammes et étiquettes; il a également l'idée d'y présenter ses oiseaux dans un paysage. Autour de 1840 les figures de cire, les attractions, les monstruosité viennent, dans les musées, se mêler aux objets de caractère

scientifique : c'est le triomphe de l'illustre Barnum, dont on n'avait pas encore pensé à signaler la place dans l'histoire de la muséographie.

Les Etats-Unis, cependant, commencent à s'intéresser à l'art européen, principalement à Rosa Bonheur, Gérôme, Munkacsy, Detaille, Zamacoïs, sans oublier Roybet. Jules Breton fait 18.000 dollars et Bouguereau 9.500. Vanderbilt paye une scène de guerre de Meissonier 850.000 francs. Il finit par acheter un Corot à force de s'entendre dire qu'il devait en avoir un ; mais il n'avait aucun nu dans sa collection.

Enfin dans les dernières années du XIX^e siècle le goût américain se forme ; il se porte vers les domaines les plus divers : art ancien et moderne, archéologie, folklore, ethnographie. Le nouveau continent constitue peu à peu une vaste encyclopédie de toutes les formes et de toutes les connaissances du vieux monde. Gertrud Stein et son frère découvrent à Paris la peinture moderne. Seurat, Gauguin, Cézanne, Renoir, Picasso sont aspirés comme par une trombe et nous abandonnent pour les fameuses collections américaines et pour les admirables musées modèles, dont M. René Brimo, dans une thèse nuancée, intelligente et bien documentée, nous définit l'esprit et nous raconte le développement. Le sujet était vaste et touffu : il était difficile d'en dégager les courants généraux. C'est le mérite de M. Brimo d'être parvenu à nous montrer par quelles voies la curiosité fruste et vorace d'une jeune société s'est jetée sur les productions artistiques de notre inépuisable passé et de notre multiple présent. Et peu à peu s'est formé un goût véritable, dont il serait injuste de nier la valeur et la sûreté. Pour mieux se connaître elle-même il n'est pas mauvais que l'Europe connaisse, étudie, s'explique les réactions des amateurs américains. C'est à cette connaissance par réflexion et ricochet que nous induit l'ouvrage de M. Brimo.

G. W.

JEAN GIROU. — *Sculpteurs du Midi : Bourdelle, Maillol, Despiau, Dardé, Malacan, Costa, Parayre, Iché*. — Paris, Floury, 1938, in-8°, 203 p., 15 planches.

Le Midi a toujours été fertile en sculpteurs ; parmi les noms ici réunis, il en est de très grands, qui tiennent leur place dans l'histoire de l'art éternel. M. Girou revendique pour eux une gloire parfois lente à venir : un musée Bourdelle nous manque. Et voici l'admirable palette de nos provinces du Sud : Bourdelle, c'est le Quercy ; Maillol, la Catalogne ; Despiau, les Landes ; Dardé vient de Lodève ; Malacan, de Béziers ; Costa et Iché, de l'Aude ; Parayre est un Toulousain. Est-il vain de se demander si la brise natale a été pour eux ce que fut l'air d'Arezzo pour Michel-Ange ? Ce qu'on ne contestera pas à M. Girou, c'est l'art d'évoquer ces paysages qui ont reçu les regards des génies enfants. Le peu de photographies qui illustrent ce volume accusent une merveilleuse diversité. Quelle distance des bustes de Despiau, d'une si admirable sobriété, aux masques de Shakespeare de Dardé, de Bourdelle à Maillol, et de Malacan à la tête d'adolescente où Iché a su faire tenir tant de vie. Une seule qualité commune à ces sculpteurs

qu'aucune étiquette d'école ne groupe : l'ardeur de la volonté droite qui les possède. Beaux sculpteurs d'un Midi âpre et tenace, mais rayonnant !

J. B.

La gravure, ses techniques et ses maîtres, radiophonie scolaire, 2^e degré, 3^e trimestre 1937-1938. — Paris, Hachette, 1938, 24×16, 63 p., ill.

Les causeries de radiophonie scolaire émises par MM. Hourticq, Beltrand, Laran, Prinnet, Lemoisne et Lieure et qui composaient un cycle sur la gravure, ses techniques et son histoire, se trouvent heureusement complétées, dans cette brochure, par des reproductions fort bien choisies et commentées. Quelle que soit la science des conférenciers et quel que soit leur don de synthèse, on peut se demander, en effet, si la radio est un bon truchement pour apprendre à de jeunes élèves ce qu'est l'art de la gravure, quels instruments il emploie, quelles vertus créatrices il suscite, quelles qualités il exige et, enfin, la nouveauté des sensations et des interprétations qu'il a introduites dans le règne de la vision. Tout ceci, les excellents conférenciers réunis par le poste Radio-Paris le disent, mais grâce aux reproductions de la brochure où sont réunies leurs causeries, ils le donnent assurément beaucoup mieux à entendre.

G. W.

ANDRÉ TROFIMOFF. — *Ciels et décors de France, promenade sentimentale d'un ci-devant*. — Paris, Hachette, 1938, 19×12, 233 p.

Est-ce un grand seigneur de la cour de Catherine, et qui converse avec Diderot ? Un prince moscovite en visite à Paris et qui discuterait d'archéologie avec le Comte de Caylus ? Ou, à l'époque de la découverte des Antiquités françaises, quelque voyageur romantique qui accompagnerait dans leurs promenades Charles Nodier, Victor Hugo, Prosper Mérimée ? C'est, en tout cas, un des derniers représentants — s'il en reste d'autres — d'une Europe idéale, une Europe de bonne compagnie où rien ne gênait les échanges internationaux lorsqu'ils avaient pour objet une chose de beauté ou une chose spirituelle. Nous ne saurions ne pas manquer d'émotion à voir à quel point M. Trofimoff connaît les plus petits coins de France et de Paris, nos paysages, nos domaines, les souvenirs qui s'y rattachent. Sa documentation est si ample et si aérée qu'il peut trouver à tout propos des rapprochements et des analogies : la littérature, la poésie, l'histoire accompagnent sans cesse, chez lui, les connaissances de l'amateur d'art. Qu'il s'agisse d'une visite à quatre de nos grandes cathédrales, Reims, Chartres, Beauvais, Amiens, ou d'une visite à Ronsard, gentilhomme vendômois, ou qu'il s'agisse de suivre M. Trofimoff à travers la Provence ou à travers ce pays de l'*Astrée* où les mystères populaires ont gardé une telle puissance de suggestion, on éprouvera le plus vif plaisir à subir le charme d'un esprit aussi richement orné.

G. W.

VENTE DE LA COLLECTION PISA A VENISE

LA COLLECTION PISA

sera vendue aux enchères en trois parties.

La vente de la première partie de la collection aura lieu à Venise, au PALAZZO DEL DA PONTE, près du Palazzo Ducale, Riva degli Schiavoni; exposition du 31 août au 4 septembre 1938, la vente aura lieu dans les jours qui suivront l'exposition.

Ces vacations comprendront : des céramiques persanes (certaines provenant de la Collection Preece, Londres 1913), des céramiques hispano-mauresques et italiennes, des porcelaines diverses, sculptures en bois, marbre et pierre, terres émaillées des Robbia, fers forgés, meubles et sièges, tapisseries, tableaux, étoffes, etc. des époques gothiques, Renaissance, XVII^e et XVIII^e siècles et Empire. Certains de ces objets ont figuré à l'Exposition d'Art Italien à Paris en 1935. Pour informations, catalogue illustré (qui paraîtra au mois d'août), conditions de la vente, ordres d'achat et pour retenir les places à l'avance pour les vacations, prière de s'adresser à la Société Anonyme Leonardo, 3, via Brisa, Milano Italie.

Pour cette vente la Société Anonyme Leonardo s'est assuré la collaboration des experts :

MM. Luigi Maria BRUNELLI, de Milan, architecte.

et

Henri LEMAN, de Paris, expert près le Tribunal de la Seine.

Les vacations seront dirigées par M. **Alfredo GERI**.

Les ventes de la deuxième et de la troisième partie de la Collection Pisa seront organisées ultérieurement.

Par suite d'un accord avec le gouvernement italien, les objets de la Collection Pisa pourront être exportés exempts de tous droits.

POUR PARAÎTRE INCESSAMMENT :

ANNUAIRE DES MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

Publié sous la direction de LEO VAN PUYVELDE

VOLUME I

Cet **Annuaire** sera consacré uniquement à des études originales sur l'art plastique dans le territoire de la Belgique actuelle, et particulièrement à des études sur la peinture flamande. Ceci constituera son caractère particulier.

La collaboration des meilleurs connaisseurs de cet art, tant de Belgique que de l'Etranger, lui est acquise; elle promet de faire de cet **Annuaire** le centre des études sur les Beaux-Arts des contrées belges.

Un volume in-4° (21×27 cm)
d'environ 200 pages, orné de
nombreuses reproductions et
de planches hors texte.

Prix du volume relié en
pleine toile. (Francs belges)

En souscription 200. »

Après publication .. 250. »

1 9 3 8

ÉDITIONS DE LA CONNAISSANCE, S. A., BRUXELLES

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE

10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

2^e édition

HISTOIRE DU CHATEAU DE BAGATELLE

PAR

GEORGES PASCAL

Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet

Un volume, 20 × 14

78 pages, 32 ill.

Prix : 18 frs

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION

D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

PARIS VIII^e

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

C H A R D I N

PAR GEORGES WILDENSTEIN

238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



M A N E T

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire. 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes). 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste). 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste). 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE